HISTOIRE

DE LA

SCULPTURE GRECQUE

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).



Héliog. P. Dujardin

Chassepot Imp.

TÊTE D'ATHLÈTE EN BRONZE
(Musée du Louvre)
Dessin de Denys Puech

HISTOIRE

DE LA

SCULPTURE GRECQUE

PAR

MAXIME COLLIGNON

MEMBRE DE L'INSTITUT

PROFESSEUR ADJOINT A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

TOME SECOND

L'INFLUENCE DES GRANDS MAÎTRES DU CINQUIÈME SIÈCLE

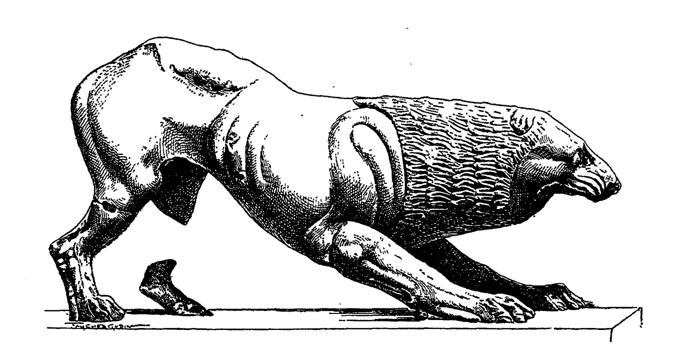
LE QUATRIÈME SIÈCLE. — L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE

L'ART GREC APRÈS LA CONQUÊTE ROMAINE

OUVRAGE ILLUSTRÉ

de 12 planches hors texte, en chromolithographie ou en héliogravure,

et de 360 gravures dans le texte



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

—

1897

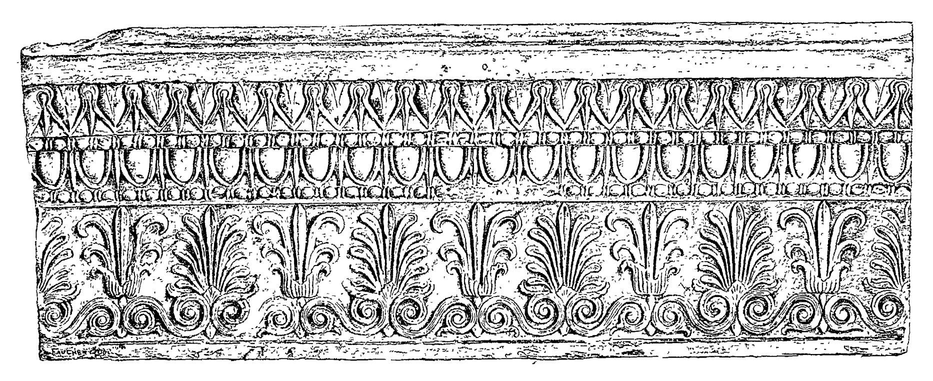


Fig. 1. — Décor du chapiteau d'ante de l'Érechthéion.

LIVRE PREMIER

L'INFLUENCE DES GRANDS MAITRES DU CINQUIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LA SCULPTURE MONUMENTALE A ATHÈNES — I. LE PARTHÉNON

Pendant la seconde moitié du cinquième siècle, Athènes est la capitale de l'art, comme elle est le centre du mouvement intellectuel. La courte période qui va de 450 au début de la guerre du Péloponnèse est un de ces moments, si rares dans l'histoire de l'humanité, où toutes les énergies, toutes les facultés créatrices d'une race supérieure se concentrent comme en un foyer lumineux. La Grèce tout entière reconnaît la suprématie d'Athènes. Sans doute la puissance matérielle, la richesse de la ville de Périclès contribuent pour beaucoup à lui assurer cette prééminence. La redoutable flotte de guerre qui porte aux alliés, aux sujets, aux colonies d'Athènes les ordres de la métro-

pole; les arsenaux et les chantiers du Pirée en pleine activité; un trésor public alimenté par d'abondantes ressources; une industrie prospère, qui s'est emparée des marchés du monde ancien, tout cela est bien fait pour commander le respect. Mais surtout aucune ville n'exerce le même attrait, et ne possède la même puissance de séduction; nulle part ailleurs, l'hellénisme ne trouve sa formule aussi complète. L'atticisme que représente Athènes n'est plus celui du temps de Pisistrate ou même de Cimon; il s'est élargi, transformé, et personnifie le génie grec dans toute son étendue, avec sa souplesse, sa vigueur agile, son goût pour les généralisations, son instinct inné du beau, son aptitude à tout comprendre. Si les idées, les croyances, les sentiments d'un Grec du cinquième siècle trouvent leur expression la plus achevée dans les œuvres d'un Sophocle, d'un Thucydide, d'un Euripide, l'art attique offre le même caractère de généralité; de quelque province qu'il vienne, un Hellène peut y retrouver les plus hautes qualités de sa race. Dans les édifices qui se dressent sur l'Acropole, tout étincelants de la blancheur du marbre, tout chatoyants de dorure et de polychromie, la Grèce salue son architecture nationale; elle reconnaît les formes des vieux ordres grecs, combinées et épurées par la main savante des maîtres athéniens. Et les sculptures qui décorent le fronton des temples, se déroulent en frises sous les portiques, courent en légers bas-reliefs sur les entablements ioniques, offrent à son admiration les formes les plus pures qu'ait jamais réalisées un ciseau grec.

Cette suprématie incontestée dans le domaine de l'art, Athènes la doit surtout au plus grand de ses maîtres, à Phidias. L'influence de Phidias se manifeste partout. Elle éclate dans la sculpture monumentale, dans ces œuvres collectives dont quelques-unes sont exécutées par ce qu'on peut appeler son « atelier ». Elie inspire les œuvres personnelles de ses élèves; elle rayonne même au loin, hors des frontières de l'Attique. A ne considérer que l'ensemble du mouvement de l'art dans la seconde moitié du cinquième siècle, il semble que toute cette période soit comme dominée par la grande figure de Phidias.

Pourtant, si l'on pénètre dans le détail, il s'en faut que la question soit aussi simple. L'activité est si intense à Athènes, qu'à côté de Phidias, il y a place pour des maîtres de moindre rang, mais très



dignes d'attention. Parmi ces artistes il en est même qui conservent leur indépendance, ou se réclament d'une autre tradition. Bien plus, la mort de Phidias laisse son école livrée à elle-même, bien avant la fin du siècle, et l'on voit déjà poindre l'évolution qui entraînera l'art dans une voie nouvelle. A vrai dire, la fin du cinquième siècle est une période de transition, très complexe, et qu'on ne saurait étudier avec trop de soin. Nous devons donc, pour suivre d'aussi près que possible le mouvement de l'art à Athènes, nous astreindre à une méthode rigoureusement chronologique, quitte à rompre un peu l'unité de ce qu'on est convenu d'appeler le tableau de l'art au temps de Périclès. Nous devons prendre notre point de départ vers le moment où commencent les grands travaux de l'Acropole, vers 447 environ, et demander aux œuvres de la sculpture monumentale des témoignages indiscutables. C'est le moment où l'influence de Phidias est toute puissante, et les marbres du Parthénon vont nous en offrir le reflet le plus direct et le plus prochain.

§ 1. — LE PARTHÉNON.

Les fouilles de l'Acropole ont jeté une vive lumière sur l'histoire du Parthénon [1]. On sait aujourd'hui que ce monument n'occupait pa comme on l'a dit autrefois, l'emplacement d'un temple plus ancien, détruit par les Perses, et qui aurait été le Parthénon de Pisistrate. Avant 480, il n'y avait sur l'Acropole qu'un seul temple, celui qu'Hérodote appelle Ἐρεχθέος νηός [2] et dont le nom officiel était l'Hécatompédon (τὸ Ἑκατόμπεδον) ; c'est celui-là même dont les assises ont été retrouvées dans les fouilles de 1888. Ce vieux temple à divisions multiples, à double cella, réunissait les deux cultes d'Athéna et d'Érechthée. A la place où s'élève aujourd'hui le Parthénon, il n'y avait qu'un rocher abrupt, se dérobant du côté sud par une brusque dépression. Après l'incendie de l'Acropole par les Perses, en 480, des travaux furent

1. Toutes les questions historiques relatives au temple sont élucidées avec une rare pénétration par M. Furtwaengler, *Meisterwerke der griech. Plastik, Die Athenatempel der Akropolis,* p. 155 et suivantes. Nous ne faisons que résumer brièvement ses conclusions.

2. Hérodote, VIII, 55. Le temple est appelé τὸ Ἑκατόμπεδον dans une importante inscription du sixième siècle, relative à cet édifice. Voir Doerpfeld, *Mittheil. Athen,* XV, p. 421.



entrepris pour préparer l'emplacement d'un nouveau temple, et de cette époque date le puissant soubassement mis à nu dans les fouilles de 1888 [1]. Le premier Parthénon, qui devait encore réunir dans la même enceinte les cultes d'Athéna et d'Érechthée, ne fut jamais achevé. Seules, les assises furent construites. C'est seulement en 447, deux ans après la mort de Cimon, que Périclès reprit le projet abandonné, et mit à l'œuvre ses architectes, Iktinos et Callicratès, pour édifier sur des plans nouveaux le Parthénon actuel. On sait déjà comment nous sommes renseignés sur la date des travaux, par une série d'inscriptions contenant les comptes de construction [2]. La quinzième année de ces comptes tombe en 433/2. A cette date, l'édifice était presque terminé. Le début des travaux se place donc quinze ans plus tôt, c'est-à-dire en 447.

A n'en pas douter, le Parthénon de Périclès était destiné au culte d'Athéna. La déesse devait quitter l'ancienne cella du temple du sixième siècle, et régner seule dans un temple digne d'elle. Sa cella, située à l'est dans le nouvel édifice, égalait en dimensions la totalité du vieux temple, et elle en prenait le nom ; elle s'appelait ὁ νεὼς ὁ ἑκατόμπεδος. Ses proportions agrandies concordaient avec celles de la statue d'or et d'ivoire qu'exécutait Phidias. Derrière, à l'ouest, se trouvait une chambre accessible seulement aux trésoriers de la déesse et des autres dieux : c'est celle qui, dans les inventaires officiels, est désignée sous le nom de Parthénon. Cette dénomination fut, dans l'usage courant, attribuée au temple tout entier. Mais quelle en est l'origine, et comment, dès le principe, fut-elle appliquée à une partie du temple très distincte de la cella où se dressait la statue de la Parthénos ? M. Furtwaengler a très heureusement résolu le problème [3]. Le Parthénon (ὁ Παρθενών),

1. Cf. tome I, p. 535. Nous avons attribué à Cimon ces travaux préparatoires. M. Furtwaengler a démontré qu'il convient d'en faire honneur à Thémistocle. L'ancien Parthénon a été commencé peu de temps après 479, au temps où Thémistocle et Aristide étaient προστάται τοῦ δήμου. (Aristote, Πολ. Ἀθην. 23, 3.) L'abandon des travaux, après le triomphe du parti de Cimon, serait un témoignage très significatif de la réaction dirigée par le parti conservateur contre les projets de Thémistocle. Cimon utilisa pour la construction du mur nord de l'Acropole les tambours de colonnes déjà préparés. La période de cessation des travaux coïnciderait donc avec le gouvernement de Cimon, et ce sont les plans de Thémistocle qu'aurait repris Périclès.

2. Voir tome I, p. 536, note 1, où nous avons cité les travaux relatifs à cette question.

3. *Meisterwerke*, p. 180-183.



c'est proprement « la chambre des vierges ». C'est la division du temple qui devait être réservée au culte des vierges légendaires formant le cortège d'Athéna, au culte des filles d'Érechthée et de Cécrops. Plus tard, et par une association d'idées facile à comprendre, le nom fut attribué à l'ensemble de l'édifice. Athéna n'était-elle pas la déesse vierge, la παρθένος par excellence?

Il est permis de croire que, dans la pensée de Périclès, le monument élevé par lui devait abriter, avec la statue de Phidias, la vieille idole de bois dévotement conservée dans l'ancien temple du sixième siècle. Le Parthénon devait être le centre du culte d'Athéna. Le vieux temple serait abandonné à Érechthée. Il n'en fut pas ainsi. On verra plus loin qu'un nouveau sanctuaire construit après la mort de Périclès, l'Érechthéion, garda le privilège d'être affecté au double culte d'Athéna Polias et d'Érechthée. L'antique *xoanon* n'émigra pas au Parthénon. L'édifice élevé à grands frais par Périclès ne servit pas au culte; il resta comme la « maison du Trésor » de la déesse, comme une somptueuse annexe du sanctuaire qui enfermait dans son enceinte l'olivier sacré et la source d'eau salée, signes vénérés par lesquels Athéna et Poseidon avaient manifesté leur puissance.

Nous ne saurions ici, même très sommairement, toucher à toutes les questions que soulèvent les recherches poursuivies avec tant d'ardeur autour du Parthénon [1]. Il appartient aux historiens de l'architecture d'analyser la beauté des proportions, l'art savant des lignes, la perfection du travail, de faire ressortir cette admirable alliance de la simplicité la plus sévère et des raffinements les plus subtils, réalisée par le génie lumineux et clair des maîtres attiques. La décoration sculpturale doit seule nous occuper. Toutefois, comme l'histoire de ces sculptures est étroitement liée à celle du temple, nous ne pouvons nous dispenser de rappeler des faits très connus, et d'indiquer quels

1. Les travaux relatifs au Parthénon sont très nombreux. Nous donnerons plus loin la bibliographie qui intéresse surtout les sculptures. Il nous suffira de citer ici les ouvrages principaux sur le Parthénon : Beulé, *l'Acropole d'Athènes,* 2 vol. Didot, 1854, et surtout l'ouvrage capital de Michaelis, *Der Parthenon*, 1 vol. avec atlas, Leipzig, 1871. Cf. l'article *Parthenon,* dans Baumeister, *Denkmaeler des klass. Alterthums;* Boetticher, *Die Akropolis;* Lucien Magne, *Le Parthénon, Études faites au cours de deux missions en Grèce,* Paris, 1895. La Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts possède deux belles restaurations exécutées par des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, celles de MM. Paccard et Loviot.



événements ont fait du Parthénon la plus noble et la plus imposante des ruines [1].

Profané à plusieurs reprises par Démétrios Poliorcète, pillé par Sylla, singulièrement appauvri, le Parthénon n'en reste pas moins intact pendant toute la durée du paganisme. La première dégradation qui entame les sculptures date de l'époque chrétienne. Vers le milieu du cinquième siècle de notre ère, le temple est transformé en église byzantine, sous le vocable d'Haghia Sophia, puis de la Mère de Dieu (Théotokos) [2]. L'entrée est transportée à la façade occidentale; au milieu du fronton oriental, les maçons grecs ouvrent une large brèche pour éclairer l'abside; les divisions intérieures sont abattues, et les murs de la cella disparaissent sous de grossières peintures byzantines [3]. Pendant la domination des Latins, au temps des barons français et des ducs florentins, l'église, consacrée au culte romain, prend le nom de Sainte-Marie d'Athènes [4]. Lorsque les Turcs s'emparent d'Athènes, et qu'en 1458, ils délogent les Italiens de l'Acropole, le Parthénon est aménagé en mosquée, et un minaret s'élève à l'angle sud-est de l'ancien opisthodome [5]. Tel était l'aspect du temple lorsque, en l'année 1674, le marquis de Nointel, ambassadeur de Louis XIV à Constantinople, entra en grande pompe à Athènes, et monta sur l'Acropole au bruit du canon. L'ambassadeur français fut bien inspiré en chargeant son peintre officiel, Jacques Carrey, de dessiner les sculptures du Parthénon. Bien qu'exécutés très rapidement, en vingt jours à peine, et dans des conditions défavorables, ces dessins restent pour nous des documents infiniment précieux [6]. On excuse le style un peu ronflant de

1. Voir surtout l'ouvrage capital de M. de Laborde, *Athènes aux quinzième, seizième et dix-septième siècles*, Paris, Jules Renouard, 1854, 2 vol.; cf. la partie historique dans Michaelis, *Der Parthenon*.

2. Pour l'histoire du Parthénon au moyen âge, voir Gregorovius, *Athen im Mittelalter*, 1888.

3. Voir Westlake, *Ancient Paintings in Churchs of Athens*, *Archaeologia*, vol. LI, 1888, p. 173-188, pl. V-VI.

4. C'est pendant cette période, en 1436, que Cyriaque d'Ancône dessina le fronton ouest. Le dessin original de Cyriaque a été acquis en 1882 par la Bibliothèque de Berlin. Michaelis, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 367-384. On sait d'ailleurs que d'autres dessins de Cyriaque d'Ancône ont été copiés par Giulano di San Gallo, dans un album conservé à la Bibliothèque Barberini à Rome. Voir E. Reisch, *Mittheil. Athen*. XIV, 1889, p. 217.

5. Voir *Gaz. arch.*, 1875, pl. 8.

6. Les dessins de Carrey, conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, ont été publiés dans l'ouvrage inachevé de M. de Laborde, *le Parthénon*, 1848. Ils ont été maintes fois reproduits. Un bon fac-similé des dessins des deux frontons a été publié dans les *Antike Denkmaeler herausg.*



l'élève de Le Brun, si l'on compare les dessins de Carrey aux croquis informes que prenaient deux ans plus tard, en 1676, le voyageur français Spon et l'anglais Wheler [1]. Avec les officiers français de la mission Gravier d'Otières, qui, en 1685, dessinèrent la façade ouest du temple [2], Spon et Wheler sont les derniers voyageurs qui aient vu en place les sculptures du Parthénon. Personne n'ignore quels événements entraîne, en 1687, le siège soutenu par les Turcs dans l'Acropole contre les troupes vénitiennes de Morosini. Le soir du 26 septembre 1687, un lieutenant lunebourgeois de l'armée auxiliaire de Kœnigsmarck pointe contre le Parthénon les mortiers de la batterie de l'Est; une bombe éclate au milieu des poudres accumulées par les Turcs; une explosion formidable ouvre dans le temple une large brèche, et fait voler en éclats une grande partie des sculptures de la frise [3]. Néanmoins, ce qui restait des frontons avait peu souffert de l'explosion; nous avons sur ce point le témoignage d'une relation écrite au lendemain de l'événement, par un officier bombardier de l'armée de Morosini [4]. L'œuvre de destruction continua après l'entrée des Vénitiens dans l'Acropole. Morosini essaya d'enlever, pour les rapporter à Venise, quelques morceaux du fronton ouest. L'opération, mal conduite, fut désastreuse. Presque toutes les statues du fronton tombèrent sur le sol, et, dit un témoin oculaire, « non seulement elles se brisèrent, mais elles s'émiettèrent en poussière » (*e si ruppero non solo, ma si disfecero in polvere*) [5]. On sait enfin quelle part revient à lord Elgin dans la dévastation du Parthénon. Il est à peine besoin de rappeler comment lord Elgin, muni d'un firman du

von deutschen arch. Institut. I, pl 6. 6[a]. Le musée de Chartres possède un très intéressant tableau de Carrey représentant l'arrivée de l'ambassade de Nointel à Athènes. Le fond montre la ville et l'Acropole et donne une idée très exacte de l'état du Parthénon en 1674. (Homolle, *Bull. de corresp. hellén.* XVIII, 1894, p. 509, pl. I-IV).

1. Jacob Spon, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant,* Lyon 1678. *George Whelers Journey into Greece,* Londres, 1682.

2. De Laborde, *Athènes*, II, p. 55-63 et t. 1, p. 132.

3. Voir de Laborde, *Athènes,* II, p. 151; cf. p. 150, la vue de l'Acropole au moment de l'explosion, dessinée par l'ingénieur Verneda.

4. Voir von Duhn, *Arch. Zeitung,* 1878 : *Relazione d'alcune principali Antichità d'Atene, del sig[r] Rinaldo de la Rue*.

5. Lettre d'un officier vénitien, du 8 juin 1888, dans Antonio Bulifone, *Lettere memorabili,* etc., cf. de de Laborde, *Athènes,* t. II, p. 187. Voir aussi la dépêche de Morosini au doge de Venise, datée du *Porto Lion*, le 19 mars 1688. De Laborde, *Athènes,* t. II, p. 225. Cf. Fanelli; *Atene Attica,* p. 317 (1707).



sultan, dépouilla méthodiquement le Parthénon, et nous n'avons point à raconter à la suite de quelles péripéties les marbres, transportés en Angleterre, furent, en 1816, acquis par le British Museum [1].

§ 2. — LES MÉTOPES.

Le mot métope désigne la plaque rectangulaire qui, dans un temple d'ordre dorique, remplit l'intervalle entre les triglyphes. Alternant ainsi avec les triglyphes, les métopes forment à la partie supérieure de l'entablement une sorte de frise qui est un des éléments essentiels de l'ordonnauce dorique. On a vu, dans la première partie de cet ouvrage, que de bonne heure les architectes grecs songèrent à utiliser cette sorte de tableau carré, en le réservant comme champ à des sculptures en haut relief. Mais cette décoration ne s'appliquait pas forcément à toutes les métopes. Le vieux temple dorique de Sélinonte n'a de métopes sculptées que sur la façade. A Olympie, les métopes extérieures restaient lisses, et c'est au-dessus de l'entrée de chaque façade qu'étaient sculptés les exploits d'Héraclès. La règle, on le voit, n'était pas rigoureuse; les métopes étaient des cadres qu'on pouvait remplir de bas-reliefs ou laisser vides; si le temps ou l'argent faisaient défaut, elles restaient unies, sans que l'ordonnance générale de l'architecture en souffrît. Quand le Parthénon s'élevait, ni les ressources matérielles, ni les artistes habiles ne manquaient; aussi toutes les métopes sont-elles sculptées, en dépit de leur nombre. On en compte, en effet, quatorze sur chaque façade, et trente-deux sur chacune des faces latérales; en tout quatre-vingt-douze métopes, hautes d'un mètre trente-quatre centimètres, et décorées de sculptures en très haut relief, d'une saillie si accusée que les figures semblent souvent se détacher du fond. Ces reliefs étaient peints de toute nécessité, pour rester en harmonie avec la polychromie de l'édifice. Sur l'une des métopes on a pu observer des traces de couleur rouge appliquée sur le fond, tandis que les draperies de l'une des figures étaient vertes, sans doute par suite de l'oxydation

1. Voir les documents réunis par Michaelis, *Der Parthenon*, p. 348-357.

du bleu qui était la couleur primitive[1]. Un ton très soutenu donnait ainsi une valeur plus forte à la saillie du relief, et la teinte du fond contrastait avec la coloration bleue des triglyphes.

Avant l'explosion de 1687, les métopes étaient déjà fort mutilées[2]. Sur trois côtés du temple, au nord, à l'est et à l'ouest, elles avaient été martelées, peut-être par les Turcs, et le marteau n'a laissé subsister qu'un simple contour à peine visible sur le fond uni de la métope. Aussi l'explication des sujets est-elle fort difficile, et parfois même impossible[3]. Sur le côté est, où les métopes martelées sont encore en place, on distingue confusément des chars avec leurs attelages, des personnages combattant deux à deux; suivant la conjecture très vraisemblable de M. C. Robert[4], ce sont des scènes de Gigantomachie. On peut reconnaître là les principaux dieux ou héros qui se retrouvent sur la frise orientale : Hermès, Dionysos, Arès, Héra, Zeus, Athéna, Héraclès, Apollon, Artémis et Poseidon. Chacun de ces dieux est aux prises avec un adversaire, et quatre d'entre eux sont accompagnés de leur char; les sujets se trouvent ainsi répartis en quatorze tableaux, et tel est en effet le chiffre des métopes. La conjecture paraîtra encore plus

1. Beulé, l'*Acropole d'Athènes*, t. II, p. 136.

2. Voici l'état actuel des métopes du Parthénon. Celles des façades est et ouest sont encore en place, mais très mutilées. Au nord, sur les trente-deux métopes, neuf sont en place au Parthénon, et deux sont conservées à Athènes. Trois autres, aujourd'hui perdues, nous sont connues grâce aux dessins exécutés par les officiers de la mission Gravier d'Otières. C'est aussi au côté nord qu'appartenaient les métopes reproduites par des dessins du Cabinet des Estampes, provenant du fonds Beringhen, acquis en 1731 (Michaelis, *Der Parthenon*, p. 98). Au sud une métope se trouve en place, et une autre conservée à Athènes, a été retouvée en 1833 (Métope XII de la pl. III de l'atlas de Michaelis, *Der Parthenon*). Le Louvre possède une métope rapportée par Choiseul-Gouffier, et restaurée. Quinze autres appartiennent au British Museum. Voir le *Catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*, par A.-H. Smith, II, *Sculptures of the Parthenon*, Londres, 1892. Une de ces dernières (Métope VII, pl. III de l'atlas de Michaelis) se complète à l'aide d'une tête appartenant au musée du Louvre (Waldstein, *Notice of a Lapith-Head*, *Journal of Hellenic Studies*, 1882, p. 228-233, et *Essays on the art of Pheidias*, p. 87-104; Héron de Villefosse, *Monuments grecs*, nos 11-13, 1882-1884, p. 1-2, pl. 1-12). Unc autre tête de Lapithe, provenant d'une métope, a été retrouvée en 1889 dans les fouilles de l'Acropole; A.-H. Smith, *Journal of Hell. Studies*, XIII, 1892-1993, p. 94. Les métopes centrales du côté sud, aujourd'hui perdues, se restituent à l'aide des dessins de Carrey, qui a dessiné les trente-deux métopes de la face méridionale du temple. (De Laborde, *le Parthénon*.) M. Bruno Sauer a reconnu au musée de l'Acropole le torse d'une figure féminine de la métope sud, n° XIX. *Festschrift für J. Overbeck*, p. 73. Sur les nouveaux fragments retrouvés dans les fouilles, voir Mylonas, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1894, p. 187, et Malmberg, *ibid.*, p. 211.

3. Pour le détail des sujets, nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer le lecteur à l'ouvrage de M. Michaelis, et au livre de M. Petersen, *Die Kunst des Pheidias*, p. 201-232.

4. C. Robert, *Ostmetopen des Parthenon*, *Arch. Zeitung*, 1884, p. 47 et suivantes.



plausible si l'on se souvient que la Gigantomachie était précisément le sujet du fronton du vieux temple d'Athéna, détruit par les Perses. Les métopes de l'ouest représentaient peut-être le combat des Athéniens contre les Amazones, un des thèmes classiques de la sculpture monumentale au cinquième siècle [1].

Sur les deux faces latérales, la disposition des sujets présente une particularité curieuse. Il est visible que sur chacun des longs côtés, il y a comme un thème principal; au nord, une série de scènes, dont deux (métopes XXIV et XXV) paraissent empruntées à l'*Ilioupersis*, mais que l'état de mutilation des sculptures ne permet pas d'expliquer dans l'ensemble; au sud, le combat des Lapithes et des Centaures. Or, si l'on considère le côté nord, on voit que des épisodes de la Centauromachie viennent s'encadrer entre ces scènes que nous renonçons à interpréter; au sud, par une disposition inverse, la Centauromachie est coupée en deux tronçons par une série de neuf métopes, représentant des sujets tout différents [2]. Pour trouver la raison de cette disposition très insolite, quelques érudits ont supposé que les métopes étaient mises en place au fur et à mesure de leur exécution, et que celles de la partie centrale du côté sud n'étant pas encore prêtes, l'architecte leur substitua une partie des métopes destinées au côté nord. Mais c'est attribuer au hasard ce qui est le fait d'une volonté très réfléchie. En réalité, l'architecte s'est préoccupé d'éviter l'effet monotone qu'aurait produit, sur la face sud, une suite ininterrompue de métopes représentant la Centauromachie. Il en a reporté une partie au côté nord, et les a remplacées par un groupe de sujets dont la place, dans le plan primitif, devait se trouver sur la face septentrionale du temple.

1. Beulé (l'*Acropole d'Athènes*, t. I, p. 118) pense à une scène de combat contre les Perses.

2. Les métopes du centre ne sont connues que par les dessins de Carrey. (Michaelis, pl. III, n°s XIII-XXI). Sur ces métopes, voir Rossbach, *Arch. Zeitung*, 1884, p. 58. M. Milchhoefer a proposé d'y reconnaître des scènes de la légende des Niobides. (*Jahrbuch des arch. Inst.*, I, p. 214.). M. Pernice donne une interprétation plus plausible, *Jahrbuch*, X, 1895, p. 93-113. Les métopes XIII et XIV représentent des scènes empruntées à l'histoire mythique d'Erichthonios, Athéna en présence d'Erysichthon, confiant à Pandrose et à Hersé la ciste renfermant le petit Erichthonios. Les métopes XV et XVI, où l'on voit une scène de combat, feraient allusion à la lutte d'Erichthonios contre Amphiktyon. Dans la série des cinq métopes XVII-XXI, on voit les apprêts d'une cérémonie religieuse et deux femmes parant un *xoanon*. C'est la fondation du culte d'Athéna, en présence d'Erichthonios. On reconnaît la prêtresse (métope XIX), les jeunes filles qui apportent les ustensiles sacrés (métopes XVII et XVIII), enfin le *xoanon* d'Athéna Polias autour duquel s'empressent deux Praxiergides, chargées d'en faire la toilette. (métope XXI).

Nous ne nous attarderons pas aux métopes mutilées ou disparues des faces est, nord et ouest. Nous étudierons surtout les métopes qui, par leur état de conservation, nous renseignent le mieux sur le style des collaborateurs de Phidias; elles appartiennent toutes au côté sud, et nous offrent différents épisodes de la Centauromachie. Certes le sujet n'avait plus l'imprévu de la nouveauté. On a vu quel parti en avait tiré l'auteur du fronton occidental d'Olympie. A Athènes même, sur un des panneaux du Théséion, le peintre Micon l'avait traité dans une grande fresque, à laquelle les sculpteurs du Parthénon durent faire plus d'un emprunt. Ici pourtant, il y avait à vaincre une grave difficulté. Chaque métope ne pouvant contenir qu'un groupe de combattants, la composition devait forcément se morceler en scènes isolées, dont les acteurs étaient toujours un Centaure et un Lapithe. De là le danger de tomber dans des redites. Avec une étonnante fertilité d'invention, les sculpteurs des métopes ont su varier à l'infini ce motif unique, et un examen attentif des marbres nous révèle la méthode qu'ils ont suivie. Si l'on classe tous ces tableaux d'après la position relative des personnages, on distingue facilement une série de groupes où se trouve développé un thème fécond en épisodes successifs : la lutte d'un Centaure contre un Lapithe. Le sculpteur prend l'action à son début, et en traduit toutes les phases. Tantôt le combat s'engage et se poursuit entre un Centaure placé à gauche, et un Lapithe figuré à droite; tantôt, dans une autre série, la position des adversaires est renversée. Enfin, l'issue de ces engagements partiels peut fournir un nouvel élément de variété. Ici, le Lapithe est vainqueur; ailleurs c'est sa défaite qui se prépare. On imagine sans peine à quelles combinaisons sans cesse renouvelées cette ingénieuse conception peut donner lieu. Voici, par exemple, le thème développé dans une série de métopes où le Centaure occupe la partie gauche, et où l'issue de la lutte lui est favorable[1]. D'abord les deux adversaires s'attaquent, comme deux lutteurs qui prennent leurs positions, après s'être mesurés du regard. Le Lapithe est en garde, un bras levé; le Centaure se dresse sur ses jambes de derrière; le mouvement est

1. Métopes XXXII, XXXI, XXX, XXVIII des planches III et IV de l'atlas de Michaelis. Cf. Brunn, *Denkmaeler griech. und roem. Sculptur*, n°s 181, 182-185.

encore lent et peu marqué. Plus loin, la lutte est engagée. Le monstre à corps de cheval serre d'une main vigoureuse la gorge de son ennemi; sa jambe nerveuse accroche celle du jeune Grec; son visage grimace, tout convulsé par l'effort (fig. 2). Voici la suite du même combat. Le Centaure l'emporte; le Lapithe est tombé sur un genou,

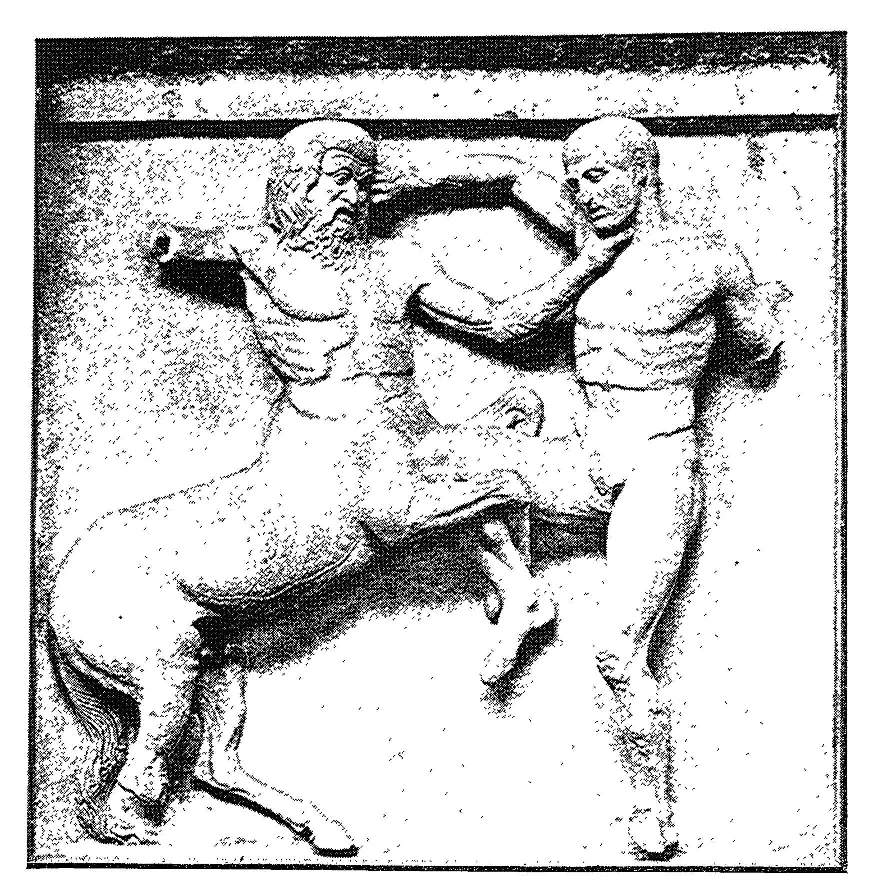
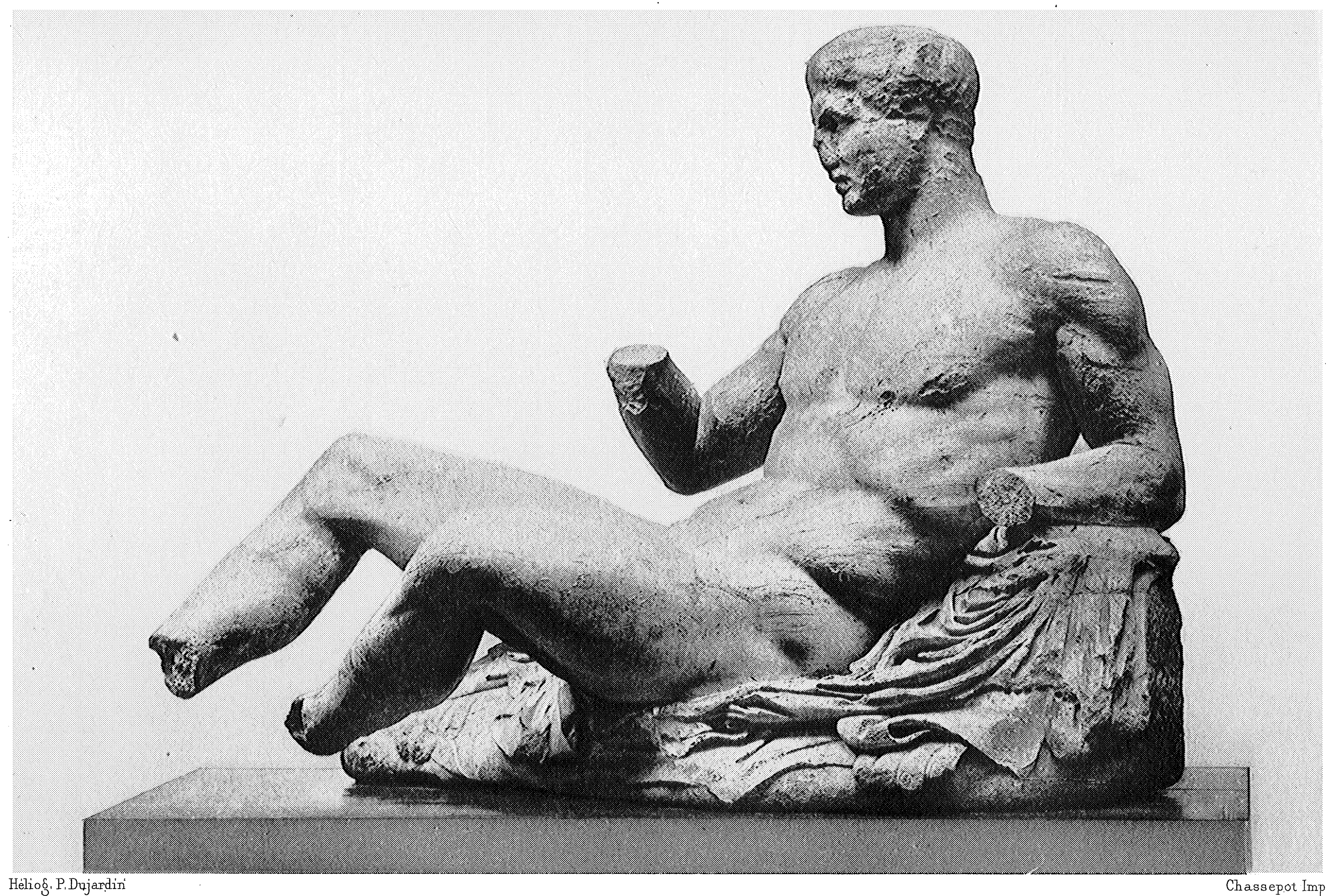


Fig. 2. — Centaure et Lapithe (métope XXXI du Parthénon).

vaincu par l'étreinte de son ennemi qui le maintient agenouillé sous la pression de son sabot, et s'apprête à lui asséner un coup mortel (fig. 3). Enfin le Centaure triomphe. Bondissant et caracolant dans un élan de joie sauvage, faisant voler au vent la peau d'animal jetée sur son bras gauche, il se dresse pour piétiner avec rage le corps de son ennemi étendu à ses pieds. La lutte est terminée, et le sculpteur en a rendu toutes les péripéties. On retrouve la même suite



Héliog. P. Dujardin Chassepot Imp.

DIONYSOS

Fronton oriental du Parthénon — Figure de l'aile gauche

(British Museum.)

d'épisodes dans une autre série de métopes où la place des combattants est pour ainsi dire transposée; le Centaure est à droite, le Lapithe à gauche [1]. La lutte s'engage comme tout à l'heure : le Lapithe repousse de la main la tête du Centaure, et appuie un pied sur le



Fig. 3. — Centaure et Lapithe (métope XXX du Parthénon).

poitrail du monstre. Plus loin, il est tombé sur un genou, serré de près par son adversaire. Le voici à demi renversé, près d'une amphore qui gît sur le sol; par un geste d'une vérité presque triviale, le Centaure a saisi sa jambe gauche et va triompher de ses dernières résistances. Enfin, sur une des métopes les plus dignes d'attention,

1. Métopes XXVI, VIII, IX, IV.

le jeune Grec vaincu, suppliant, essaie de se couvrir d'un bouclier, tandis que le Centaure brandit à deux mains, comme une massue, l'amphore dont il s'est fait une arme.

Prenez au contraire le thème inverse, celui de la victoire du Lapithe; vous arriverez facilement à le reconstituer, dédoublé en quelque sorte par le même procédé de transposition. Suivons le développement de la lutte qui se termine par le triomphe du Lapithe. Le voici sautant à la gorge de son adversaire qui se cabre, le torse violemment rejeté en arrière, sous ce furieux assaut[1]. Ailleurs le Centaure a fait volte-face pour fuir; mais le Grec agile et vigoureux a posé un genou sur le flanc du monstre, et l'étranglant à demi, lui arrache des hurlements de douleur. Enfin le jeune homme est vainqueur. Le bras droit levé, le corps tout entier emporté par un mouvement superbe, dont l'ampleur est encore comme élargie par le jet des plis du manteau, il va frapper le Centaure déjà blessé aux reins, et qui, les mains ramenées derrière le dos, cherche à protéger sa blessure (fig. 4).

L'enlèvement des femmes lapithes a fourni le sujet d'une suite de scènes différentes, mais conçues suivant le même principe. Les mouvements des Centaures deviennent de plus en plus violents. C'est d'abord, sur une métope dessinée par Carrey,[2] une tentative de séduction. Sur une métope du Louvre,[3] le Centaure presse de très près la jeune Grecque qui se débat et le repousse. Enfin, un des bas-reliefs de Londres nous montre le Centaure en possession de sa victime; il a saisi la jeune femme, dont les vêtements en désordre flottent au vent, et l'emporte tout triomphant; la brutalité et la convoitise se peignent sur son visage aux traits vulgaires, à l'expression bestiale (fig. 5)[4].

Cette analyse, qu'on pourrait pousser plus loin, nous rend compte de la méthode suivie par les sculpteurs pour tirer d'un sujet assez limité le plus grand nombre possible d'épisodes, pour varier les attitudes, et multiplier les mouvements. Mais dans la mise en place des métopes,

1. Métopes VII, II, XXVII. Cf. Brunn. *Denkmaeler*, n°s 184 où sont reproduites les métopes VII et XXVII et n° 183, pour la métope II.

2. Métope XXII, pl. III de Michaelis.

3. Métope X, Brunn, *Denkmaeler*, n° 193.

4. Métope XXIX. Brunn, *Denkmaeler*, n° 193.

la progression que nous indiquions tout à l'heure n'a pas été respectée. Les différentes scènes ont été mêlées, et la seule règle qui semble avoir été adoptée, est de les faire valoir l'une par l'autre. De là des oppositions, des contrastes; de là aussi l'impression d'ensemble qu'on emporte en considérant les métopes dans l'ordre où elles étaient pla-

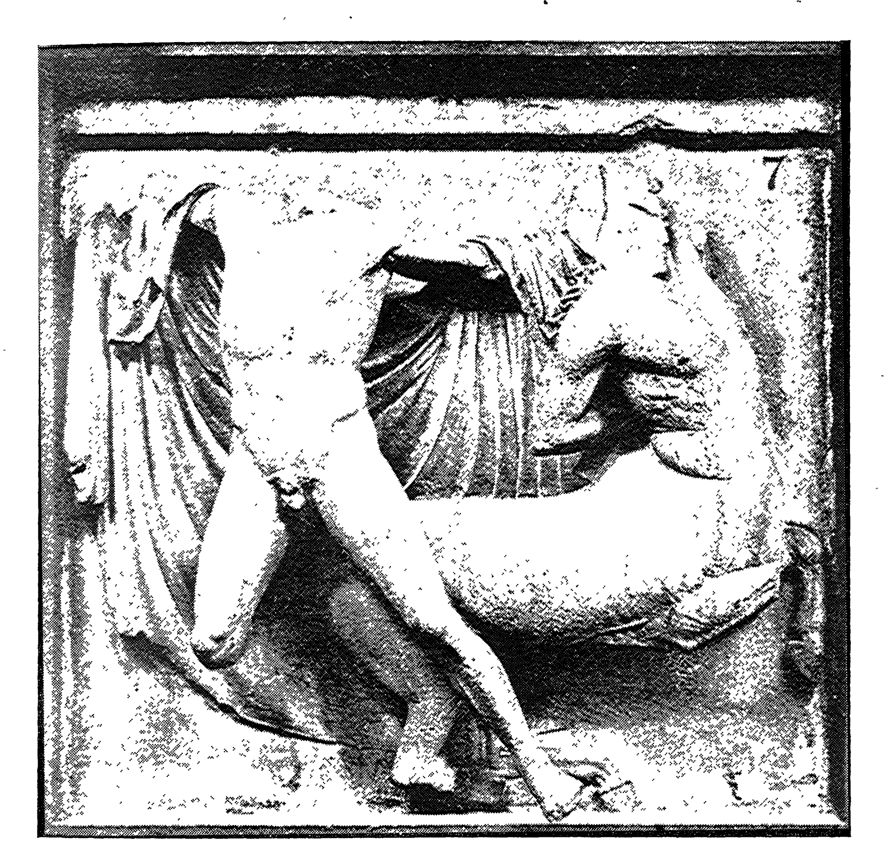


Fig. 4. — Centaure et Lapithe (métope XXVII du Parthénon).

cées au Parthénon : partout éclatent l'énergie physique, la fougue, et le mouvement; la lutte se poursuit avec fureur, et l'intérêt dramatique se soutient sans aucune défaillance.

A ne considérer que les métopes de la Centauromachie, les seules que nous ayons le droit d'apprécier, on ne saurait méconnaître dans la composition une certaine unité; il semble que la direction soit une, et vienne de haut. Il en est tout autrement du style. Là, plus que dans toutes les autres sculptures du Parthénon, nous constatons des

différences très marquées, et nous y relevons les divergences qui caractérisent une époque de transition. Parmi ces sculptures, les unes ont encore la saveur légèrement archaïque de l'art contemporain de Cimon; d'autres sont déjà plus libres; d'autres enfin ont la souplesse et la perfection de modelé du grand style attique créé par Phidias [1].



Fig. 5. — Centaure enlevant une femme Lapithe (métope XXIX du Parthénon).

Comme spécimen de la première série, nous signalerons surtout la métope où un Centaure saisit un Lapithe à la gorge, et de sa jambe gauche repliée serre avec force celle de son adversaire (fig. 2) [2]. Avec ses divisions très accusées, sa facture encore sèche et rigide, le torse du Lapithe rappelle la manière des vieux maîtres attiques,

1. Voir le classement proposé par M. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 127. Cf. Waldstein, *Essays on the art of Phidias*, p. 90.

2. Métope XXXI.

et fait songer au groupe des Tyrannoctones. La tête du Centaure est hideuse et grimaçante; la barbe et les cheveux, détaillés par boucles, sont traités suivant l'ancienne méthode. Surtout, l'artiste a supprimé les draperies, comme si, formé à l'école des maîtres archaïques, il se sentait plus à l'aise devant une figure virile nue, aux formes athlétiques. Mêmes particularités dans la métope XXXII, où la tête du Centaure, bien que très mutilée, n'est pas sans analogie avec celle du Marsyas de Myron. Le style de transition apparaît dans la métope IV, où le type du Centaure devient plus régulier, avec sa barbe et ses cheveux massés sobrement, et fait déjà penser au type classique de l'Athénien, dans les stèles funéraires postérieures à Phidias. Voici enfin, avec les métopes VII, XXVII et XXVIII, le beau style libre, complètement dégagé des traditions archaïques. Au lieu du raide combattant de tout à l'heure, nous voyons des corps élégants et souples, modelés avec un art exquis. Les têtes conservées sont par malheur fort rares; c'est ce qui donne une haute valeur à la tête de Lapithe appartenant à la métope VII, et conservée au Louvre (fig. 6)[1]. La chevelure courte, tenue lisse pour servir de fond à la polychromie, le front bas, coupé par un sillon, les yeux largement ouverts et cernés par des paupières épaisses, la bouche aux lèvres



Fig. 6. — Tête de Lapithe appartenant à la métope VII du Parthénon. (Musée du Louvre.)

1. *Monuments grecs*, nos 11-13, pl. 1-2, article de M. Héron de Villefosse. Waldstein, *Essays*, pl. I, p. 98.

saillantes, tout cela compose une physionomie énergique et juvénile, où l'expression trouve déjà sa place. Mais surtout, dans cette série de métopes, nous voyons apparaître un élément tout à fait nouveau, à savoir la draperie, non plus rigide comme dans l'art archaïque, mais souple, légère, s'associant pour ainsi dire à l'action des personnages, tantôt s'envolant en larges plis, tantôt s'étalant comme pour former le fond du tableau. Qu'on ne s'y trompe pas : c'est là dans l'art grec toute une révolution. A voir le parti pittoresque que les sculpteurs tirent ainsi de la draperie, on sent que l'influence des modèles fournis par la grande peinture, par les fresques des Polygnote et des Micon, a fait pénétrer dans la sculpture décorative un esprit nouveau. Et si nous cherchons l'homme qui a su deviner de quelles ressources imprévues la plastique pouvait ainsi s'enrichir, nous nommerons sans hésiter Phidias.

Les divergences de style dont témoignent les métopes du Parthénon s'expliquent sans peine. Œuvre collective, anonyme, les métopes sont, dans la décoration du temple, la partie la plus ancienne, celle dont on dut s'occuper tout d'abord. Sans aucun doute, Phidias avait mis à l'œuvre des artistes de talent inégal, les uns encore attachés aux anciennes traditions, les autres plus jeunes, et déjà pénétrés de l'influence du maître. Quant à distinguer les écoles où Phidias avait recruté des collaborateurs déjà formés, on ne saurait le faire avec une entière certitude. Qu'il y eût dans le nombre des élèves de maîtres attiques contemporains de Cimon, comme Critios et Nésiotès; que d'autres fussent des disciples de Myron, il n'y a rien là d'invraisemblable. Mais ne faut-il pas faire aussi la part de l'influence de Phidias? Nous reconnaissons volontiers la main de ses élèves dans les métopes du style le plus récent, dans celles où la beauté de la forme et l'intensité du sentiment annoncent que le plus grand des maîtres attiques a déjà fait sentir sa puissante action.

§ 3. — LE FRONTON ORIENTAL.

Au-dessus des métopes, sur les deux façades de l'est et de l'ouest, le cadre des frontons se projetait en forte saillie. La corniche et les



rampants cernaient un tympan triangulaire large de $28^m,35$, haut de $3^m,46$, avec une profondeur de $0^m,91$ centimètres. C'était, on le voit, un vaste champ ouvert au sculpteur, et ménagé à souhait pour recevoir une suite imposante de statues en ronde-bosse. On sait déjà quel a été le sort de ces marbres, et comment les statues conservées dans la salle d'Elgin, au British Museum, n'en représentent qu'une trop faible partie.

Le fronton oriental, qui doit nous occuper tout d'abord, était déjà très mutilé à l'époque du voyage de Nointel. Les dessins de Carrey montrent que les statues de la partie centrale avaient disparu. Elles ont sans doute été enlevées lorsque le temple fut converti en église, et que, pour éclairer la voûte de l'abside, les architectes byzantins pratiquèrent une fenêtre dans le tympan du fronton. Cette lacune porte par malheur sur les figures les plus importantes. On ignorerait jusqu'au sujet du fronton oriental, si quelques mots de Pausanias ne nous l'indiquaient : « Quand on entre dans le temple appelé Parthénon, tout ce qu'on trouve dans ce qu'on nomme les frontons a trait à la naissance d'Athéna[1]. »

Phidias s'était donc inspiré du mythe suivant lequel la jeune déesse était sortie de la tête de Zeus, entr'ouverte par le coup de hache d'Héphaistos ou de Prométhée. C'est l'épisode que retrace, en vers magnifiques, l'hymne homérique à Athéna. « Je chante Pallas Athéné,... vierge pudique, destructrice des villes, irrésistible, que le prudent Zeus enfanta seul, de sa tête auguste, revêtue d'armes de guerre étincelantes d'or. A sa vue, tous les immortels furent saisis d'admiration. Elle cependant, devant Zeus qui tient l'égide, s'élançant de son crâne, bondit impétueusement; le vaste Olympe frémit de terreur sous le regard de la déesse; la terre retentit d'une façon terrible; la mer s'agita, et les flots sombres se troublèrent, et l'eau salée déborda soudain, et le fils brillant d'Hypérion arrêta quelque temps ses chevaux rapides, jusqu'à ce que la vierge Pallas Athéné eût dépouillé ses épaules immortelles de ses armes divines; et le prudent Zeus se réjouit. » L'hymne homérique dépeint une série de scènes successives; mais les conditions imposées à la plastique sont toutes différentes, et

1. Pausanias, I, 24, 5.

l'on a pu se demander quel moment précis de l'action avait choisi l'auteur du fronton [1]. Quelques érudits ont songé au moment qui précède immédiatement la naissance d'Athéna : Héphaistos prêt à frapper, les divinités de l'Olympe dans l'attente, tel aurait été le thème adopté par l'artiste [2]. Mais l'absence du principal personnage, c'est-à-dire d'Athéna, nous paraît un argument péremptoire pour écarter cette hypothèse. Reste le fait en lui-même, la naissance de la déesse. Ce sujet, l'imagerie religieuse l'avait déjà maintes fois traité. Les peintres de vases du temps de Pisistrate n'hésitaient pas à représenter l'action telle que la racontait la légende, et montraient naïvement Athéna, sous la forme d'une petite figure armée, jaillissant du crâne entr'ouvert de Zeus [3]. Mais nous n'admettrons pas un instant que Phidias ait pu suivre, dans leur réalisme naïf, les conventions de l'art archaïque. C'est dans les œuvres d'une date postérieure qu'il faut chercher une idée de la scène telle qu'avait dû la concevoir un maître du cinquième siècle. Or, le musée de Madrid possède un curieux bas-relief, décorant le pourtour d'un *puteal* romain, et où la naissance d'Athéna est traitée dans un esprit conforme à la tradition classique (fig. 7) [4]. Le prodige s'est accompli. Zeus, assis sur son trône, contemple la jeune déesse qui s'éloigne vivement vers la droite, revêtue de ses armes, tandis que Niké vole vers elle pour la couronner. Derrière le trône est Héphaistos ou Prométhée, stupéfait du merveilleux résultat de son coup de hache; les trois Parques assistent à la scène. Certes, on ne saurait considérer le bas-relief de Madrid comme une copie fidèle de la partie centrale du fronton oriental; on y sent tout au moins l'influence d'une tradition qui a depuis longtemps annulé celle de l'imagerie archaïque, et c'est à peine une hypothèse que de considérer l'œuvre de Phidias comme un des types les plus achevés de cette conception nouvelle [5]. Sans aucun doute la scène traitée

1. Pour la discussion détaillée des systèmes proposés, voir R. Schneider, *Die Geburt der Athena*, (*Abhandlungen des arch. epigr. Seminares der Universität*, Vienne, 1880).

2. C'est la théorie soutenue par Brunn, *Die Bildwerke des Parthenon* (*Berichte der bayer. Akad. der Wissenschaften*, 1874. Cf. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, notice de la pl. 32.

3. Cf. Benndorf, *Annali dell' Inst.* 1865, p. 368. Voir pour les exemples, *Monum. inediti*, III, pl. 44, VI, pl. 56, fig. 3.

4. R. Schneider, mémoire cité, pl. I.

5. C'est ainsi que, pour prendre un terme de comparaison dans l'art moderne, la scène de la nais-



dans le fronton oriental du Parthénon représentait le moment qui suit la naissance d'Athéna. On peut même aller plus loin, sans franchir la limite des hypothèses permises, et assigner leur place aux principaux acteurs de la scène centrale. En explorant minutieusement la corniche du fronton qui supportait les statues, M. Bruno Sauer a reconnu que les marbres disparus n'en avaient pas moins laissé des traces encore apparentes [1]. Il suit de là que Zeus, assis sur son trône, était placé de profil, et non pas au centre du fronton, mais à gauche de la ligne médiane. Athéna, dont la lance posait sur le sol, lui faisait face dans la

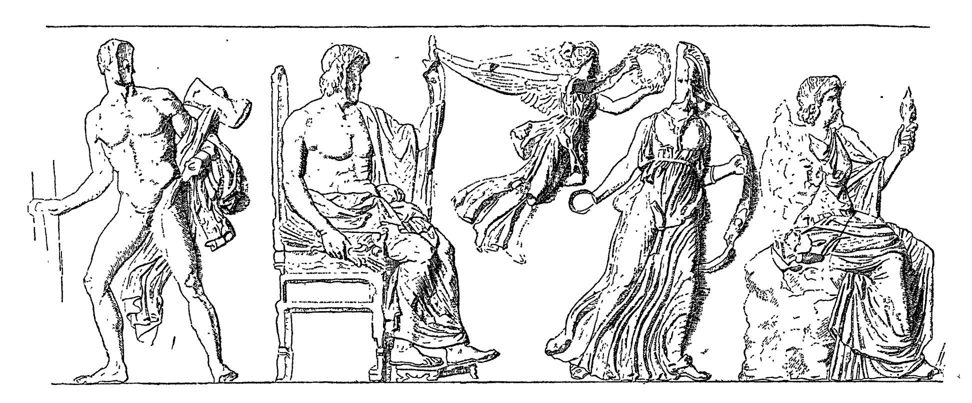


Fig. 7. — La naissance d'Athéna, bas-relief d'un *puteal* de Madrid.

partie droite. Enfin le torse d'Héphaistos, conservé à Athènes, nous donne le mouvement de cette troisième figure ; le dieu, les bras levés, le corps un peu rejeté en arrière, brandissait encore sa hache, et restait frappé de stupeur à la vue de la déesse qui avait brusquement bondi entre lui et le maître des dieux. Ainsi, par un procédé de composition tout nouveau, l'artiste avait supprimé la figure centrale qui, à Égine et à Olympie divisait rigoureusement le fronton en deux

sance d'Ève s'est transformée. Dans un intéressant mémoire, M. Kekulé a montré comment sur les bas-reliefs chrétiens, les ivoires, les miniatures, les anciens imagiers représentent Ève sortant du corps d'Adam ; c'est le même réalisme qui inspire les vieux céramistes grecs. La conception de la scène change au quinzième siècle avec Ghiberti ; et on sait comment Michel-Ange et Raphaël, dans des peintures célèbres, montrent le moment qui suit la naissance de la première femme. Kekulé, *Ueber die Darstellung der Erschaffung der Eva, Jahrbuch des arch. Inst.*, V. 1890, p. 186.

1. Bruno Sauer, *Mittheil. Athen*, XVI, 1891, pp. 59, 94, pl. III. Cf. *Antike Denkmaeler*, I, 1890, pl. 58 B. M. J. Six a mis à profit ces recherches pour proposer une restitution graphique de la partie centrale du fronton. *Jahrbuch des arch. Inst.*, IX, 1894, p. 83-87.

parties égales. C'était une rupture complète avec la loi de symétrie, encore étroite et rigide, si pieusement respectée par les maîtres archaïques.

Il serait téméraire d'insister sur une restitution dont les principaux éléments font défaut. Placer à droite et à gauche du groupe central quelques-uns des grands dieux est une hypothèse qu'autorisent, il est vrai, les peintures de vases; mais ce n'est là qu'une conjecture. Tout au moins les statues conservées nous renseignent sur un fait important, d'où doit découler leur interprétation. Le lieu de la scène est le ciel des Olympiens; les figures d'angle sont celles d'Hélios et de Séléné. C'est donc une assemblée divine qui assiste au merveilleux prodige de la naissance d'Athéna.

Sur le chiffre total des figures que comprenait le fronton oriental, onze seulement, plus ou moins mutilées, sont parvenues jusqu'à nous; il faut y joindre les têtes de chevaux conservées à Londres, et qui proviennent des deux groupes des angles. Deux des morceaux du fronton se trouvent encore à Athènes[1]; les autres appartiennent au British Museum. Ces statues sont celles des deux ailes du fronton, et le dessin de Carrey, qui les montre en place, permet d'en rétablir sans peine l'ordonnance. Nos deux figures 8 et 9 reproduisent l'état actuel des statues, d'après la disposition adoptée au British Museum[2]. Si nous commençons par l'aile gauche, en nous dirigeant du centre vers l'angle gauche, nous trouvons d'abord, dans la partie la plus rapprochée du groupe central, une figure de déesse, probablement Iris, qui s'avance à grands pas vers un groupe de deux divinités assises (fig. 10)[3]. La jeune messagère s'élance vivement, comme pour annoncer l'événement qui tient en suspens les Olympiens. La tête encore tournée vers Zeus et Athéna, elle retient d'une main son manteau gonflé par le vent, et dans ce mouvement de marche rapide, presque de vol, les formes du corps s'accusent sous la sou-

1. Le torse d'Héphaistos, fig. H, pl. 3 de l'atlas de Michaelis, *Der Parthenon;* et le torse de Séléné, fig. N. *ibid* Ce dernier est désigné par la lettre L sur notre figure 9.

2. La question des noms qui conviennent aux figures a été maintes fois discutée. En 1871, M. Michaelis ne comptait pas moins de dix-neuf systèmes d'interprétation pour les statues conservées. (*Der Parthenon*, p. 185). Cf. Petersen, *Die Kunst des Pheidias*, p. 105-150.

3. *Catalogue of Sculpture*, par A. H. Smith, p. 110, n° 303 G. Cf. notre fig. 8, G.

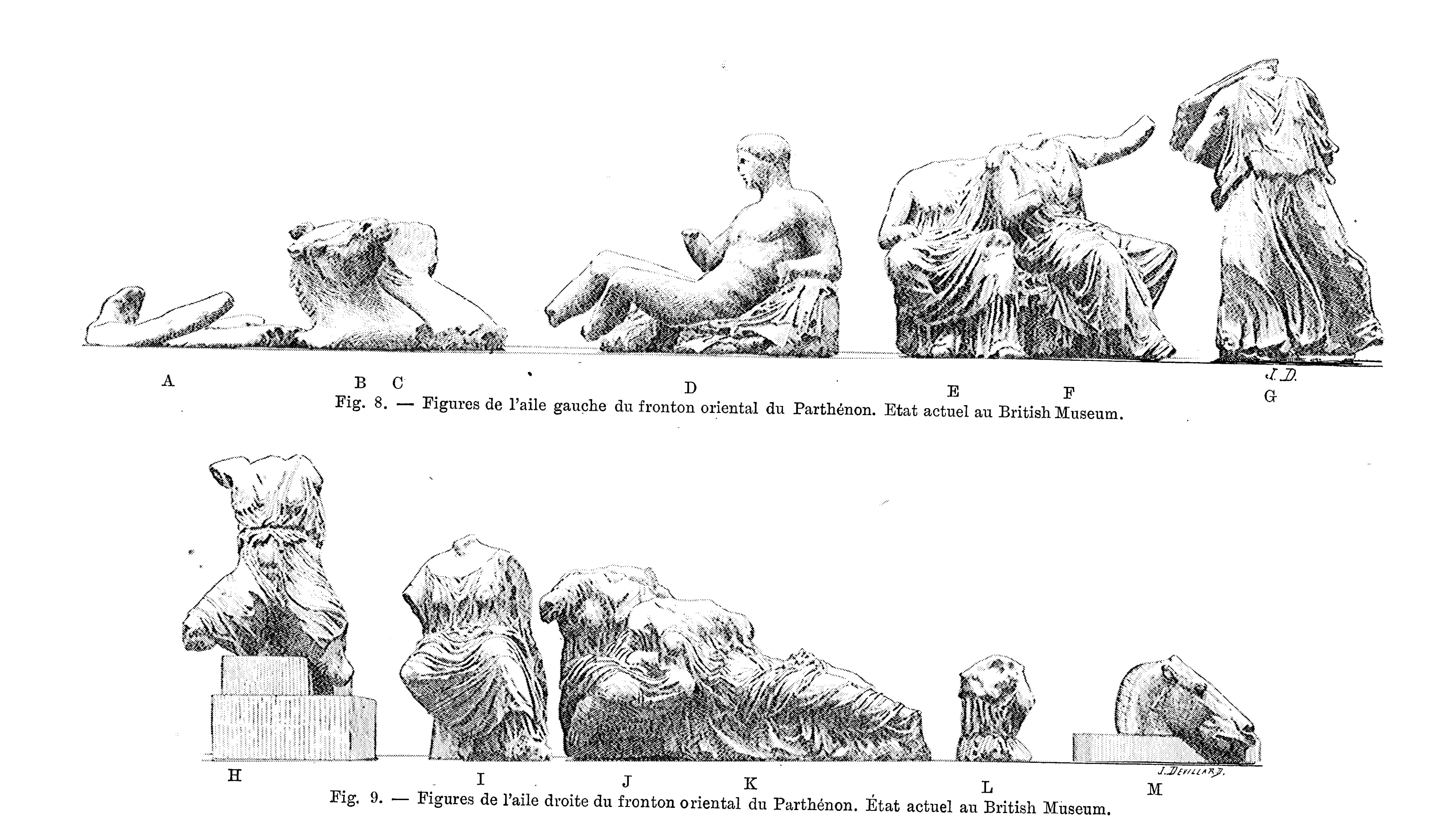


Fig. 8. — Figures de l'aile gauche du fronton oriental du Parthénon. Etat actuel au British Museum.

Fig. 9. — Figures de l'aile droite du fronton oriental du Parthénon. État actuel au British Museum.

ple étoffe de son chiton, qui se creuse de plis obliques, larges et profonds. Avec cette allure impétueuse, l'Iris du Parthénon est comme le prototype des figures volantes que l'art grec va multiplier, et nul



Fig. 10. — Iris. Fronton oriental du Parthénon, aile gauche. (British Museum.)

doute que la Niké de Pæonios n'en dérive plus ou moins directement. Vient ensuite un admirable groupe, où l'on reconnaît sans trop de difficulté les deux grandes déesses d'Éleusis, Déméter et Coré (fig. 11)[1].

[1] *Catalogue*, p. 108, n[os] 303 E. F. Quelques érudits ont repris l'hypothèse de Bröndsted (*Voyages*

Assises sur des sièges très bas, recouverts de tapis repliés, toutes deux portent une longue tunique de laine, sur laquelle est jeté un manteau. Le nom de Déméter semble bien convenir à la figure de gauche. Avec un geste plein d'abandon et une familiarité maternelle, la déesse s'appuie sur l'épaule de sa fille. Coré, assise plus haut sur une pile de coussins plus épais, se retourne à demi vers sa mère. Par un mouvement d'une magnifique ampleur, qui dégage le buste, et en fait valoir les fermes contours, son bras gauche étendu s'éloigne du corps pour s'appuyer sur un sceptre; de la main droite elle tenait un attribut aujourd'hui disparu, peut-être une pomme de grenade. Peu d'œuvres dans la statuaire hellénique nous donnent mieux la sensation de la beauté simple et forte, telle que l'art grec sait la réaliser à ce moment unique de son histoire. Ces draperies d'un jeu si riche et si libre, traitées avec une exquise souplesse; la robuste et fière élégance des formes qu'elles voilent, en les laissant deviner sous leurs plis; le modelé large et pur des bras nus de Coré, tout cela révèle une maîtrise d'exécution qui n'a jamais été dépassée. Et quelle puissance de conception dénotent ces attitudes si tranquillement majestueuses, et qui semblent réalisées sans effort, sans recherche, tant les mouvements ont d'aisance et de naturel!

La figure suivante se rapproche de l'angle du fronton; elle est à demi couchée, en raison de l'espace plus restreint que laisse, en s'abaissant, la corniche du tympan. Des observations faites par M. Bruno Sauer [1], il résulte qu'elle était plus enfoncée dans le fronton qu'on ne le supposait jusqu'ici; le coude gauche touchait le mur du tympan et le buste se développait presque de face dans toute sa largeur. La figure est celle d'un jeune dieu, imberbe, complètement nu, et reposant sur un rocher que recouvrent, comme un moelleux coussin, une peau d'animal et la souple étoffe d'un himation. Le dieu s'appuie nonchalamment sur le bras gauche, qui tenait un attribut exécuté en bronze; la main droite soutenait un objet aujourd'hui disparu (pl. II).

et Recherches, II, p. XI) et ont proposé d'y reconnaître les Heures. Brunn, *Berichte der bayer. Akad.*, 1874, II, p. 15. Waldstein, *Essays on the art of Pheidias*, p. 147. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 247. Ce groupe a été étudié par Rayet (*Mon. de l'art antique*, pl. 32) avec l'interprétation que nous adoptons. Outre l'héliogravure de Rayet, la meilleure reproduction est celle de Brunn, *Denkmaeler*, nº 188.

1. *Mittheil. Athen*, XVI, 1891, p. 82; cf. *Catalogue of Sculpture*, p. 107, nº 303 D.



La tradition moderne a consacré le nom de Thésée qu'on lui prête d'habitude. Pourtant il va de soi que le héros attique ne peut assister, parmi les immortels, à la naissance de sa protectrice Athéna. Le nom d'Héraclès conviendrait bien au type de la statue; mais Athéna étant l'introductrice d'Héraclès dans l'Olympe, la présence du héros constituerait une sorte d'anachronisme [1]. Il est plus légitime de reconnaître ici un des grands dieux, Dionysos, couché sur une peau de

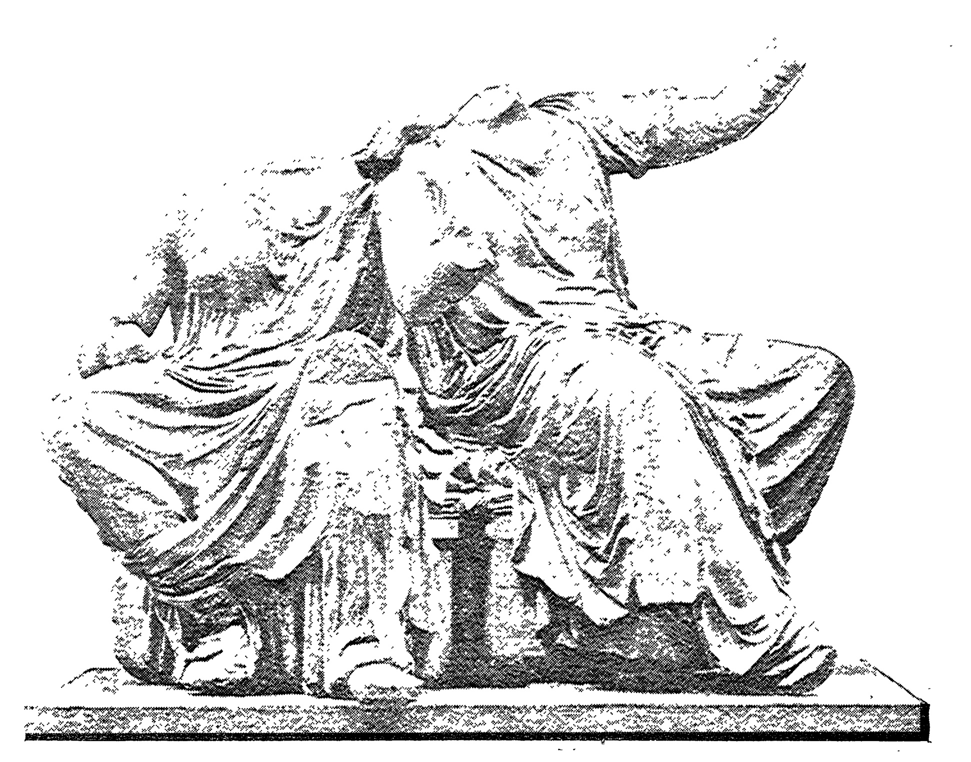


Fig. 11. — Déméter et Coré. Fronton oriental du Parthénon, aile gauche. (British Museum.)

panthère, et tenant une coupe de la main droite [2]. Quel que soit le nom auquel il ait droit, le prétendu Thésée est une de ces œuvres qui restent comme un modèle inimitable de grandeur et de noblesse. Examinez-le sous tous ses aspects, tel, par exemple, que le montre notre

1. Petersen, *Die Kunst des Pheidias*, p. 116-122. M. Waldstein a repris une interprétation déjà proposée par Brunn (*Berichte der bayer. Akad.*, 1874) et reconnaît ici la personnification du mont Olympe. (*Essays on the art of Pheidias*, p. 185). M. Furtwaengler le nomme Céphale, *ouvr. cité*, p. 249.

2. Voir le rapprochement établi entre la statue du Parthénon et un relief d'un vase en terre cuite du British Museum : *Catalogue of Sculpture in the British Museum* de A. H. Smith, 1892, p. 108.

figure 12, du côté où il était adossé au tympan du fronton; l'art y est si parfait, il satisfait si complètement l'œil et l'esprit qu'il faut quelque réflexion pour comprendre par quelle simplicité de moyens il atteint cette suprême aisance et cette largeur magistrale. Rien qui sente l'effort ou l'étude : la pose pleine d'abandon et de naturel fait valoir le jet libre et harmonieux des lignes, dessine la souple flexion du torse, et donne une grâce tranquille à ce corps robuste où la beauté resplendit dans tout son éclat. Un modelé large et gras, sobrement rehaussé par des accents d'une saveur exquise, fait courir à fleur de marbre comme le frémissement de la vie, avec un dédain superbe du détail inutile. Mais ce que les mots sont impuissants à exprimer, c'est la fraîcheur d'inspiration, la limpidité de cet art qui trouve comme en se jouant la véritable grandeur.

À l'extrémité gauche du fronton, prend place la figure d'Hélios guidant son char qui sort de la mer [1]. Par une conception hardie, toute nouvelle dans la sculpture, l'artiste a résolument supprimé la plus grande partie des figures; seuls la tête et les bras d'Hélios et les têtes des chevaux émergent des flots. C'est là, sans aucun doute, un de ces emprunts à la peinture murale que nous aurons plus d'une fois l'occasion de relever. Dans ses grandes fresques de Delphes, Polygnote avait donné l'exemple de ces figures en partie cachées; une des scènes de l'Ilioupersis montrait Epeios détruisant les murailles de Troie, et à côté de lui, la tête du cheval dourien seule visible [2]. A Athènes, dans une fresque de l'Anakeion, Micon avait sacrifié une des figures, celle de Boutès; le héros attique était caché par un pli de terrain; on ne voyait que son casque et le haut de son visage [3]. En s'emparant de cette invention la sculpture décorative pouvait en tirer de très heureux effets, et nous en voyons l'emploi au Parthénon. Ainsi coupée, la figure d'Hélios n'en a pas moins tout son mouvement. Le dieu du soleil, les bras tendus, tient les rênes de l'attelage, tandis que les chevaux, pleins de feu, redressant leur tête nerveuse, tout frémissants sous la

1. Fig. 8, A, B, C. Brunn, *Denkmaeler*, nº 186. *Catalogue of Sculpture*, p. 103, nºs 303 A, B, C.
2. Pausanias, X, 26, 2.
3. Overbeck., *Schriftquellen*, 1085. Cf. P. Girard, *la Peinture antique*, p. 189. Percy Gardner, *A vase of Polygnotan style*, *Journal of Hellen. Studies*, X, 1889, p. 117.



pression du mors, aspirent l'air de leurs naseaux largement ouverts. Ce groupe, auquel répond à l'extrémité droite celui de Séléné et de ses chevaux, indique-t-il que le jour se lève pour éclairer la naissance d'Athéna? Les deux figures symétriques d'Hélios et de Séléné servent simplement, croyons-nous, à localiser la scène centrale. C'est dans le ciel rayonnant de lumière que brillent les armes étincelantes de la déesse.

On sait déjà que, du groupe du milieu, il ne reste que le torse d'Hé-



Fig. 12. — Revers de la figure appelée « Thésée ». Fronton oriental du Parthénon. (British Museum.)

phaistos. Les figures de l'aile droite correspondent, avec une symétrie qui n'a cependant rien d'étroit, à celles de l'aile gauche (fig. 9). Les mêmes exigences ont déterminé les mêmes attitudes assises ou demi-couchées, et, comme dans l'aile gauche, une déesse accourant reliait le groupe central aux figures suivantes. Faut-il identifier cette déesse avec un admirable torse, représentant une femme s'élançant vers la gauche, et qui, à Londres, est rangé parmi les statues du fronton oriental [1]? Cette

1. *Catalogue of Sculpture*, p. 111, n° 303, J. Elle est désignée par la lettre H dans notre figure 9.

opinion a pour elle l'autorité de Visconti; l'illustre archéologue affirme que la statue a été retrouvée « abattue sur le plan inférieur du fronton »[1]. Mais à ce témoignage, qui n'est pas celui d'un témoin oculaire, on a, dans ces dernières années, opposé des raisons fort sérieuses, à savoir l'absence de cette figure dans le dessin de Carrey, et la grande analogie que présente le torse de Londres avec un des personnages du fronton ouest, dans le dessin du même artiste. On comprendrait mal, d'ailleurs, que le mouvement de cette statue fût parallèle à celui d'Iris dans l'aile gauche. La symétrie la plus élémentaire exige ici un mouvement inverse, et nous croyons que la figure originale, déjà perdue au temps de Carrey, se dirigeait vers la droite. Nous réservons donc pour le fronton occidental le torse du British Museum.

Au groupe de Déméter et de Coré, et à la statue couchée du soi-disant Thésée, répondent trois statues de femmes, reproduites en héliogravure par notre planche III. L'usage courant leur a conservé le nom de Parques, sur la foi de Visconti, de Bröndsted, de Cockerell, et de Beulé[2]. Bien d'autres attributions ont été proposées; on a reconnu dans cette triade tantôt une des Cécropides, Pandrose[3], groupée avec Thallo et Karpo, deux des Heures ou des Kharites athéniennes; tantôt Hestia, suivie d'Aphrodite groupée avec Peitho[4]. Il y a toutefois de bonnes raisons pour revenir à l'ancienne dénomination. Les poètes lyriques, en particulier Pindare, montrent les Parques (Μοῖραι) assistant à la naissance d'Athéna[5]. D'autre part, nous ne pouvons négliger le témoignage si précis du *puteal* de Madrid, où les déesses du Destin figurent comme des personnages essentiels; leur type jeune et élégant suffit à réfuter l'objection qu'on pourrait tirer du caractère gracieux prêté aux redoutables déesses par le sculpteur du Parthénon. Enfin nous restons fidèle à notre système en écartant du fronton est les divinités de l'Attique ou la famille de Cécrops, qui trouveront

1. *Mémoires*, p. 42.
2. *Catalogue*, p. 113, nos 303. K. L. M.
3. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 165.
4. Petersen, *Die Kunst des Pheidias*, p. 129. M. Waldstein reconnaît dans les deux dernières figures la personnification de la mer, Thalassa, et de la terre, Gaia. *Ouvr. cité*, p. 166.
5. Pindare, *Olympique* VII, 64. Bergk. *Fragm. Poetarum lyric. graecorum*, p. 864. Cf. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 246.



place dans le fronton occidental, et en ne songeant ici qu'aux grands dieux, ou à des puissances primordiales, telles que les Parques [1]. De ces trois figures, la plus rapprochée du centre est assise isolément. La tête est brisée; mais le dessin de Carrey montre qu'elle était légèrement tournée vers la gauche; le bras droit était abaissé, et ramené vers la poitrine. Ses deux compagnes forment au contraire un groupe étroitement lié, où l'abandon familier des attitudes contraste avec la pose sévère de la figure précédente. L'une des déesses est assise sur un siège très bas; le buste un peu incliné en avant, elle se penche vers sa compagne. Dans le dessin de Carrey, son bras droit est relevé, et rien n'empêche de se la représenter déroulant le fil que façonne la grave déesse placée derrière elle. Mais c'est pour sa jeune sœur qu'elle réserve toute son attention. Étendue nonchalamment sur un siège de forme allongée, celle-ci s'accoude avec une grâce indolente sur les genoux de sa compagne et l'on replace volontiers dans sa main droite le ciseau fatal. S'il en est ainsi, « jamais, dit justement Beulé, on n'a présenté de la mort une image plus aimable à la fois et plus terrible » [2].

Peu de morceaux, dans la statuaire grecque, ont conquis une renommée aussi légitime que le groupe des Parques. C'est une de ces œuvres de maîtrise qui ont le privilège de résister à toute critique, et même, ce qui est plus rare, à la persistance de l'admiration; œuvre exquise et forte à la fois, où l'art le plus large admet de singuliers raffinements de coquetterie; œuvre très savante, et qui cependant paraît très spontanée, tant elle offre comme une inimitable fleur de jeunesse. De fait, dans l'histoire de l'art grec, le groupe des Parques est bien une œuvre sans précédent, et là peut-être est le secret de la singulière fraîcheur d'impression qu'on ressent à l'étudier. Considérez les deux figures les plus originales, ces deux déesses si étroitement groupées, et surtout celle qui s'accoude, avec une sorte de voluptueuse indolence, sur les genoux de sa compagne; voyez comme tout y est nouveau, aussi bien l'attitude que le sentiment avec lequel est traitée la draperie. La fine tunique de laine, négligemment retenue autour de la taille par une ceinture trop

1. Je modifie sur ce point l'interprétation que j'avais adoptée : *Phidias*, p. 46. (Collection des *Artistes célèbres.*)

2. L'*Acropole d'Athènes*, t. II, p. 78.

lâche, a glissé sur le bras droit, et laisse à découvert les purs contours de l'épaule et la naissance de la gorge. L'étoffe ondoie en mille petits plis pressés qui semblent ruisseler sur le corps, pour en épouser les formes. Les plis du manteau, enroulés autour des jambes, n'ont pas moins de souplesse, mais soutiennent l'ensemble par un dessin plus large et plus simple. Rappelez-vous les figures féminines de l'époque antérieure; jamais, jusque-là, le ciseau d'un sculpteur n'avait traité la draperie avec une pareille maîtrise, et c'est là, pour employer un terme technique, le premier exemple de ce qu'on appelle en langage d'atelier la *draperie mouillée.* Ici encore, on songe à une innovation empruntée à la peinture, car on ne peut oublier que Polygnote avait donné l'exemple, en représentant le premier « des femmes vêtues de vêtements transparents [1] ». Mais inaugurer dans la sculpture une telle révolution est un coup d'audace, et, quoi qu'on en ait dit, c'est bien à Phidias qu'il faut en attribuer l'honneur.

Le dernier groupe est celui de Séléné et de ses chevaux, qui occupe l'angle du tympan. La figure de Séléné, vue à mi-corps, semble comme celle d'Hélios, émerger de la plinthe [2]. Faut-il, suivant une conception dont nous trouvons des exemples dans la peinture de vases, nous représenter Séléné assise sur la croupe de son cheval [3]? L'hypothèse serait fort séduisante, si les traces d'un attelage à quatre chevaux, relevées par M. Bruno Sauer dans cette partie du fronton, ne nous obligeaient à l'écarter [4]. Il faut reconnaître que Séléné guidait, elle aussi, les chevaux de son char. La belle tête de cheval conservée au British Museum montre que l'attelage de la déesse s'enfonçait dans la mer avec une allure beaucoup plus calme que celle des coursiers d'Hélios; le mouvement

1. « Polygnotus Thasius qui primus mulieres tralucida veste pinxit ». Pline, *Nat. Hist.*, 35, 58. Pour le style des draperies, on peut rapprocher du groupe des Parques les délicates peintures de vases exécutées dans les ateliers attiques de 430 à 400 environ. Les plis droits en usage dans l'ancienne peinture ont fait place à des plis obliques, d'une extrême finesse. Voir par exemple le beau lécythe aryballisque du musée du Louvre publié par M. E. Pottier, *Monuments grecs,* Nos 17-18, 1889-1890, pl. 9 et 10.

2. Le buste, retrouvé seulement en 1840, est conservé à Athènes, au musée de l'Acropole. Au British Museum, il est remplacé par un moulage. Fig. 9, L.

3. Cette hypothèse a été soutenue par M. Cecil Smith, *Journal of Hellenic Studies,* IX, p. 9. Cf. pour le type de Séléné montée sur un cheval, un vase attique étudié par M. Furtwaengler, *Collection Sabouroff,* I, notice de la pl. LXIII. Voir aussi sur cette question W. H. Roscher, *Ueber Selene und Verwandtes,* Leipzig, 1890, p. 39.

4. *Mittheil. Athen*, XVI, pl. 3, p. 84.





Héliog. P. Dujardin

Chassepot Imp.

LES PARQUES

Fronton oriental du Parthénon _ Figures de l'aile droite

(British Museum)

fougueux de ces derniers fait place ici à une expression paisible (fig. 13). Mais cette tête n'en reste pas moins un des morceaux de maîtrise du fronton oriental. Avec son sentiment si vif de l'antique, Goethe l'admirait jusqu'à l'enthousiasme : « Le sculpteur, disait-il, a véritablement créé un cheval idéal ». Le peintre B. R. Haydon, qui fut un des premiers à proclamer la beauté des marbres apportés par lord Elgin, ne l'appréciait pas moins ; il consacra tout un mémoire à en démontrer la supériorité,

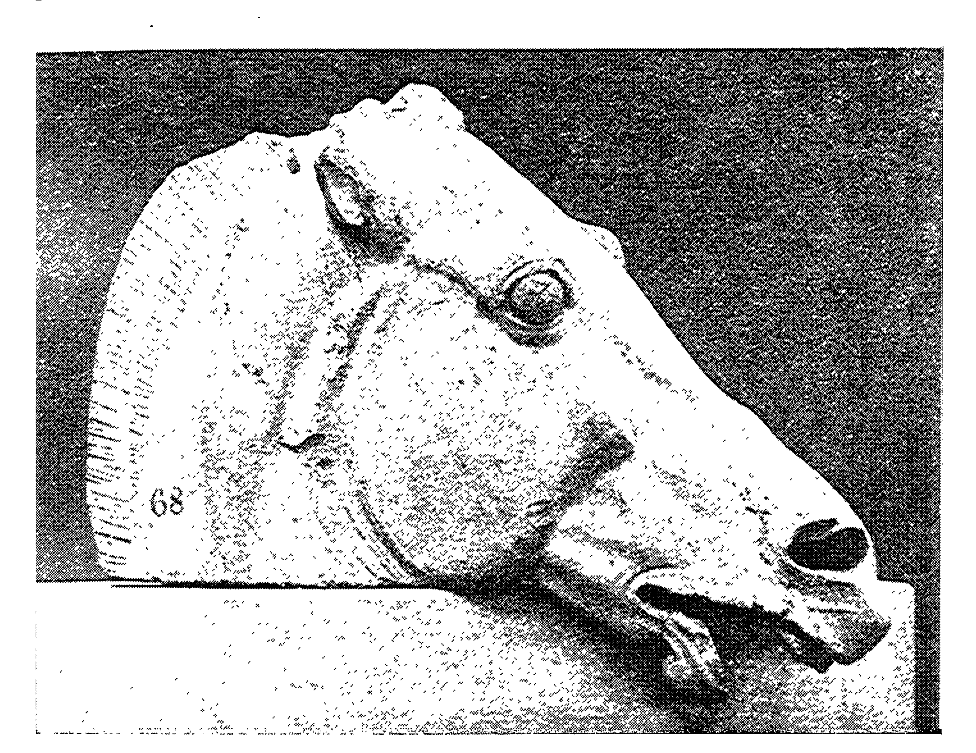


Fig. 13. — Tête de l'un des chevaux de Séléné. Fronton oriental du Parthénon. (British Museum.)

en la comparant aux chevaux de bronze de saint Marc de Venise [1]. Combien était juste le jugement de Haydon, et quel art sobre et nerveux éclate dans l'œuvre grecque ! Ici nous trouvons, marqués avec une force singulière, les traits d'un type que la sculpture attique respectera pendant toute la fin du cinquième siècle, et qui appartient bien en propre à l'école de Phidias : la crinière courte et droite, les yeux saillants,

1. *Comparaison entre la tête d'un des chevaux de Venise et la tête du cheval d'Elgin du Parthénon*, 1818. La tête du Parthénon a été étudiée par Ruhl, *Ueber die Auffassung der Natur in der Pferde-Bildung antiker Plastik*. 1846, cf. les remarques de Michaelis, *Journal of Hellenic Studies*. 1882, p. 234.

les contours des naseaux et de la bouche énergiquement accusés, la mâchoire inférieure petite, l'ossature très apparente. C'est là comme une sorte de type canonique, emprunté à la réalité, et les chevaux que nous verrons tout à l'heure défiler dans la frise des Panathénées sont bien de même race que les coursiers divins de Séléné.

Analysées isolément, les figures du fronton oriental offrent les beautés les plus variées. Mais elles ne forment que les parties d'un tout, et sont disposées pour concourir à un effet général. Or, l'ordonnance de ce vaste ensemble révèle une force de conception qu'on apprécie mieux encore si l'on songe combien elle est nouvelle dans l'art grec. Certes l'auteur du fronton respecte la loi de symétrie qui s'impose à la sculpture monumentale; mais il l'observe sans s'y asservir, comme le faisaient ses prédécesseurs d'Égine et d'Olympie. C'est une hardiesse que de supprimer la figure centrale, sans laquelle ceux-ci ne concevaient pas un fronton. Dans les ailes, les figures se groupent librement, avec une admirable aisance, sans toutefois s'enchevêtrer comme au fronton occidental d'Olympie. Mais surtout un sentiment magistral de la composition éclate dans la répartition graduée du mouvement, qui, plus accusé dans le voisinage de la scène centrale, va s'atténuant peu à peu à mesure qu'on se rapproche des angles, pour faire place, dans les figures couchées, au calme le plus parfait. De cette disposition, l'artiste a tiré un puissant effet dramatique; il semble que le prodige de la naissance d'Athéna soit aussi soudain que merveilleux, et que la nouvelle apportée par d'agiles messagères éveille brusquement de leur repos majestueux les divinités de l'Olympe.

§ 4. — LE FRONTON OCCIDENTAL.

Le fronton occidental ne nous offre par malheur qu'un très petit nombre de figures fort mutilées. Avant la tentative faite par Morosini pour enlever les statues du milieu, la plus grande partie des marbres était encore en place. Le dessin de Carrey, d'accord avec celui de l'Anonyme de Nointel (1674) montre seulement une lacune à droite du groupe central. Spon, qui visita Athènes en 1676, dit à propos de ce



même fronton, où il reconnaît à tort celui qui surmontait l'entrée du pronaos : « Le haut de la façade... est chargé d'un groupe de belles figures de marbre, qui paroissent d'en bas grandes comme nature[1]. » On sait comment presque tout s'écroula sous la main maladroite des ouvriers de Morosini, et l'on peut juger de l'étendue du désastre d'après le dessin de l'artiste anglais Dalton, qui, en 1749, reproduisit le fronton ouest avec les rares figures encore en place[2]. Lord Elgin ne put recueillir que l'une des figures d'angle, avec des fragments plus ou moins importants, et le seul groupe qui ait échappé à la destruction est resté au Parthénon, dans l'aile gauche du fronton. Les dessins exécutés en 1674, par Carrey et par le dessinateur anonyme de Nointel sont donc les documents les plus certains dont nous disposions pour retrouver, dans son ensemble, la composition du fronton ouest (fig. 14 et 15). Quant aux croquis de Cyriaque d'Ancône, qui put voir et dessiner le fronton intact en 1436, ils témoignent d'une telle fantaisie qu'on n'en saurait tirer aucune indication[3].

Pausanias nous apprend le sujet du fronton ouest : c'était « la querelle de Poseidon et d'Athéna pour la possession de l'Attique ». La légende racontait comment les deux divinités avaient chacune fait la preuve de leurs droits. D'un coup de trident, Poseidon avait fait sortir du sol une source d'eau salée, suivant la tradition attique, ou un cheval, d'après la version thessalienne ; Athéna, au contraire, frappant le rocher de la pointe de sa lance, avait fait germer l'olivier, l'une des principales richesses de l'Attique. Si le sujet n'est pas douteux, la restitution du fronton occidental ouvre encore un large champ aux conjectures. Quelques figures conservées, avec des fragments, les dessins des artistes de Nointel, voilà tous les éléments dont nous disposons pour reconstituer la scène. Quant à l'interprétation des figures secondaires, dont Pausanias ne parle pas, c'est un problème toujours à l'étude. Sans nous attarder à discuter les nombreux systèmes proposés, nous irons droit au groupe central, qui montrait en présence les deux divinités rivales.

De la statue d'Athéna, nous ne possédons que quelques fragments,

1. *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant,* t. II, p. 144 (1678).

2. Le dessin de Dalton est reproduit par M. Michaelis, *Der Parthenon, Hilfstafel,* I.

3. *Arch. Zeitung*, 1882, pl.

réunis à Londres ; la partie supérieure de la tête, avec les yeux évidés, comme pour recevoir un globe en émail [1] ; un fragment de torse, avec l'égide autrefois bordée de serpents en bronze, et l'amorce du bras droit, fortement relevé pour brandir la lance [2]. De Poseidon, il ne reste qu'un magnifique torse, conservé au British Museum, et auquel se rajuste un large éclat que possède le musée de l'Acropole, à Athènes (fig. 16). Ces débris seraient d'un bien faible secours, si le dessin de Carrey ne nous faisait connaître l'attitude des deux divinités. Athéna, la tête tournée vers le centre, se présentait de face, le corps rejeté vers la gauche par

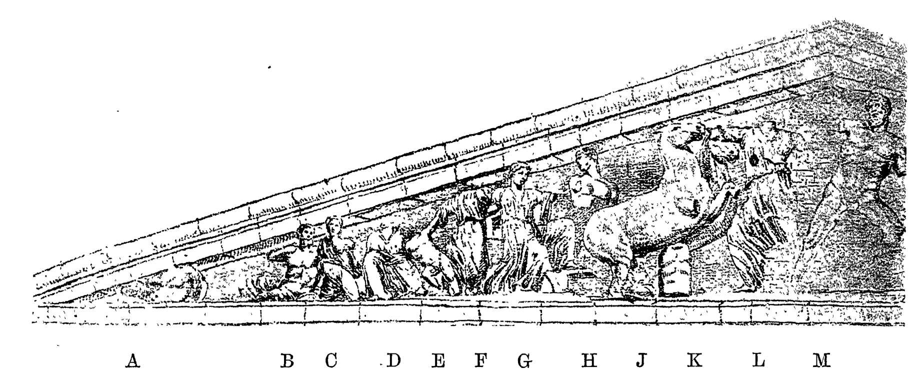


Fig. 14. — Aile gauche du fronton occidental du Parthénon, d'après le dessin de Carrey.

un mouvement violent ; Poseidon, par un mouvement inverse, se reculait vivement vers la droite. Mais quel moment précis de l'action avait choisi le sculpteur ? Pour le déterminer, on a souvent invoqué un précieux témoignage, un groupe modelé en relief sur une hydrie attique trouvée à Kertch, et dont l'analogie avec le fronton ouest a frappé tous les archéologues [3]. Athéna et Poseidon sont en présence, et tiennent l'une la lance, l'autre le trident, les pointes des armes dirigées vers le sol. Entre les deux adversaires se dresse l'olivier, au dessus duquel vole Niké, tandis qu'autour du tronc de l'arbre s'enroule le serpent d'Athéna. Poseidon tient par la bride le cheval, signe de sa puissance, suivant une des versions de la légende, et un dauphin semble indiquer la source

1. Brunn, *Denkmaeler*, n° 192.

2. *Catalogue of Sculpture*, p. 124 n° 304 L.

3. Ce vase est conservé à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. Il a été étudié par Stephani, *Compte-rendu de la Commission arch. de Saint-Pétersbourg* pour 1872-1873, p. 5-142. Cf. De Witte, *Monuments grecs publiés par l'Association des Études grecques*, 1875.

d'eau salée qui vient de jaillir [1]. A coup sûr l'auteur du vase n'a pas copié trait pour trait le groupe du Parthénon, et la preuve en est que les autres figures peintes sur le vase n'ont aucun rapport avec le fronton occidental. Certains détails, comme le cheval de Poseidon, paraissent être des additions très compréhensibles si l'on songe avec quelle liberté l'art industriel interprète les œuvres de la grande sculpture. Ces réserves faites, nous croyons que le mouvement des figures, le moment de l'action choisi par le sculpteur, en un mot l'esprit général de la composition ont été respectés par le céramiste, et que le vase de Kertch nous offre



Fig. 15. — Aile droite du fronton occidental du Parthénon, d'après le dessin de Carrey.

une adaptation assez fidèle du groupe central. Voici comment, suivant nous, ce groupe peut se restituer. Les divinités ont déjà fait paraître les signes qui témoignent de leurs droits à la possession de l'Attique. La source d'eau salée a jailli sous le trident de Poseidon, encore relevé par la réaction du coup; mais le dieu semble reculer devant Athéna. La déesse, en effet, a fait naître l'olivier au même instant; son corps garde l'attitude qu'elle avait prise pour se donner du champ, et le bras droit

1. Le sens de la scène figurée sur le vase de Kertch a été très discuté. Pour Stephani (*mémoire cité*) l'artiste a choisi le moment où les deux divinités font paraître leurs signes, l'olivier et le cheval, et représenté les deux actes en même temps, pour la commodité du dessin. M. Petersen (*Arch. Zeitung*, 1875, p. 115) combat la théorie de Stephani, et considère l'apparition des signes comme un fait accompli. Brunn (*Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1876, I, p. 477) place la scène à un moment très postérieur, et songe à Poseidon inondant la plaine thriasienne. Pour M. Robert (*Hermes*, 1881), Poseidon veut détruire l'olivier, que défend le serpent d'Athéna. Enfin M. A. Gardner (*Journal of Hellenic Studies*, t. III, p. 244-245) rejette les opinions de ses devanciers, et reconnaît dans le vase de Kertch la copie d'un groupe en marbre signalé par Pausanias sur l'Acropole (I, 24, 2, 3) et offrant le même sujet que celui du fronton, avec des différences d'exécution.

relevé tient la lance qui vient de frapper, en rebondissant sur le roc. Ainsi, par un procédé de composition qui rappelle de tous points celui du fronton oriental, le sculpteur n'avait pas placé de figure au centre [1]; la ligne médiane du fronton était dessinée par un accessoire, par l'olivier, dont il reste à Londres quelques fragments. Quant au serpent, il n'enlaçait pas le tronc de l'arbre de ses anneaux; enroulé sur lui-même, il dressait sa tête derrière Athéna, comme on le voit dans nombre de bas-reliefs attiques [2].

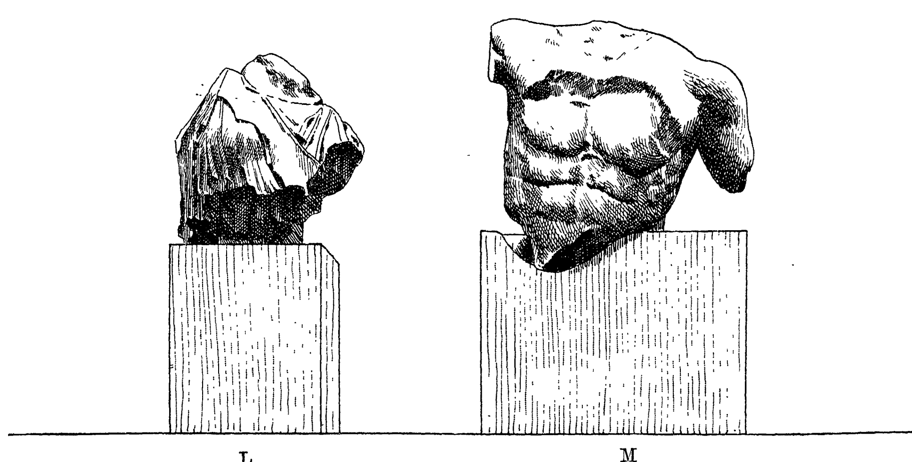


Fig. 16. — Torses d'Athéna et de Poseidon. Fronton occidental du Parthénon. (British Museum et musée de l'Acropole, à Athènes.)

A gauche du groupe central, on restitue sans peine, grâce au dessin de Carrey, le char d'Athéna, attelé de deux chevaux qui se cabrent, et auxquels appartiennent deux torses retrouvés dans les fouilles de l'Acropole [3]. La symétrie exigeait donc que le char de Poseidon prît place dans l'aile droite. Deux têtes de chevaux, une jambe de derrière, et le fragment d'un troisième torse permettent de restituer l'attelage du char de Poseidon, et démentent l'hypothèse suivant laquelle le dieu aurait tenu un cheval par la bride, comme dans le vase de Kertch [4].

1. Les traces relevées par M. Bruno Sauer infirment la théorie de M. Hugo Blumner, qui place au milieu du fronton la statue de Zeus, arbitre de la lutte entre les deux divinités. H. Blumner, *Zum westlichen Giebelfelde des Parthenon,* dans les *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte*, dédiés à Anton Springer, Leipzig, 1885.

2. Cf. Bruno Sauer, *Mittheil. Athen*, XVI, p. 72.

3. Bruno Sauer, *Mittheil. Athen,* XVI, p. 73, pl. 3. La mise en place des fragments donnée par M. Bruno Sauer rectifie sur ce point celle de Michaelis, *Der Parthenon*, atlas, pl. 7.

4. C'est la théorie qu'avaient soutenue de Witte et Stephani, *Mémoires cités*.

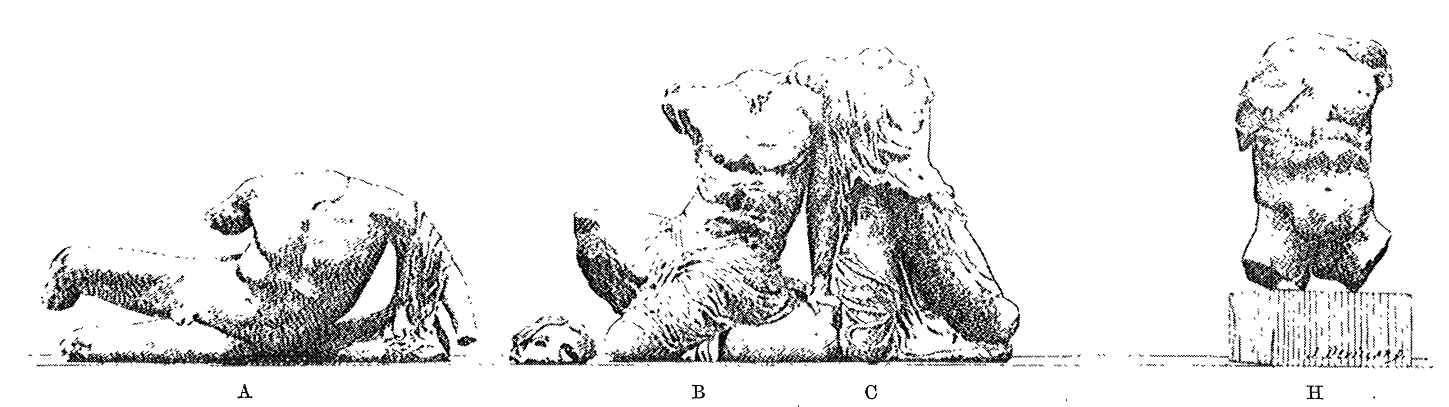


Fig. 17. — Figures de l'aile gauche du fronton occidental du Parthénon. État actuel. (British Museum.)

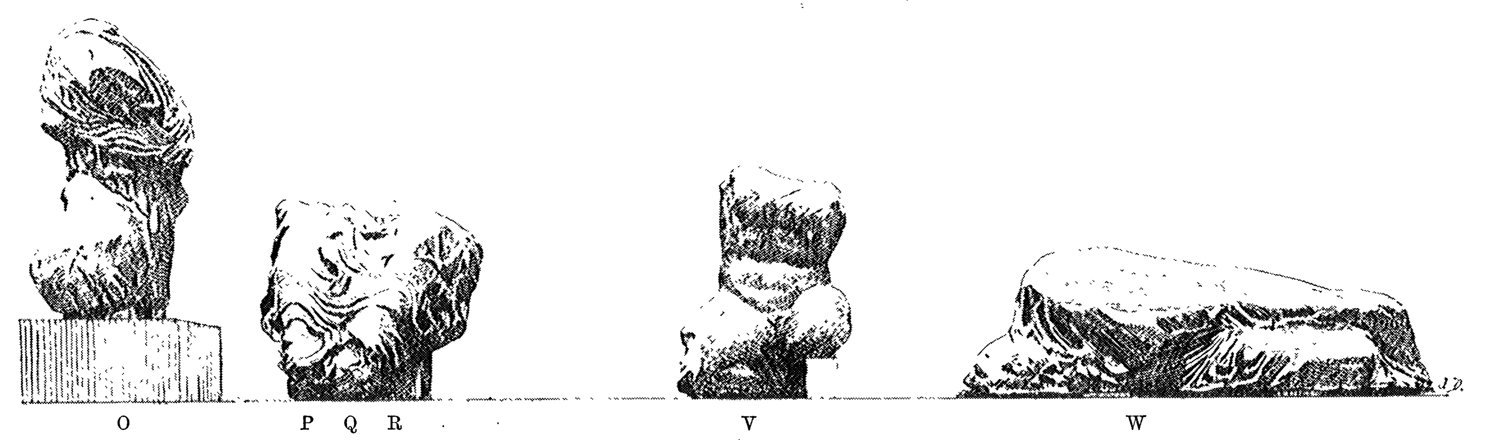


Fig. 18. — Figures de l'aile droite du fronton occidental du Parthénon. État actuel. (British Museum.)

Ajoutez pour chaque attelage une divinité qui le conduit ; placez au second plan, derrière le char, une autre divinité qui l'escorte, vous aurez de chaque côté du groupe central la répétition symétrique du même motif. Derrière le char d'Athéna, c'est-à-dire dans l'aile gauche du fronton, le dessin de Carrey montre un personnage viril, sans doute Hermès ; on lui attribue sans difficulté le beau torse musculeux et svelte

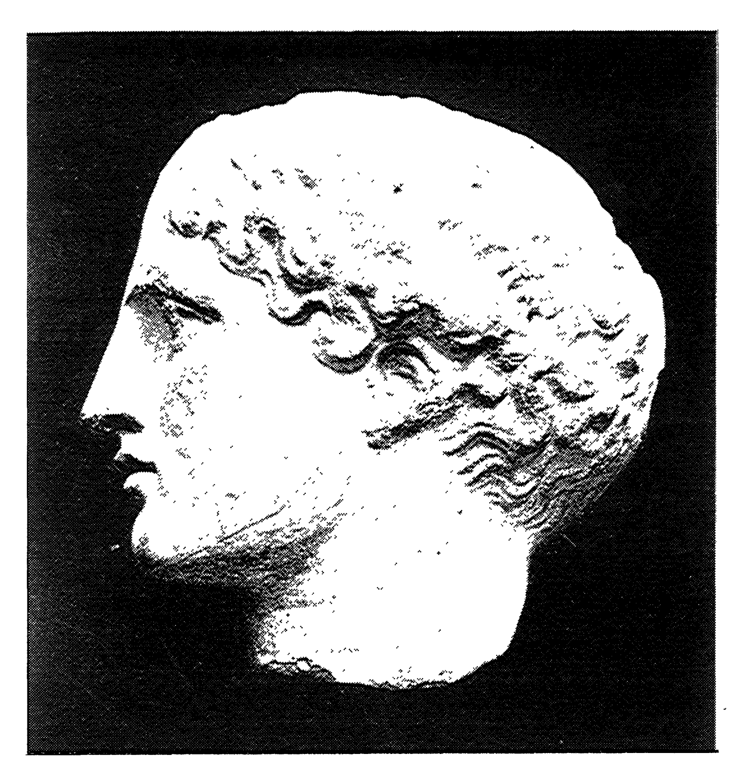


Fig. 19. — Tête de Niké (appartenant à Mme la marquise de Laborde).

conservé à Londres (fig. 17, H). Le char était conduit par une déesse, Niké, dont le corps se renversait en arrière et dont les bras tiraient sur les rênes, pour calmer la fougue des chevaux cabrés. Cette figure a péri dans l'écroulement provoqué par la tentative malheureuse de Morosini. Au moins peut-on se flatter, sans témérité, d'en posséder un fragment digne d'attention ; nous voulons parler de l'admirable tête féminine rapportée à Venise par San Gallo, le secrétaire de Morosini, et achetée par M. de Laborde à un négociant allemand devenu le possesseur de cette

précieuse épave (fig. 19)[1]. Les proportions, qui sont celles des statues du Parthénon, la qualité du marbre et surtout le style permettent de reconnaître, en toute sécurité, la provenance de ce beau fragment; et si l'on songe que les statues du Parthénon, sauf une, sont décapitées, on ne saurait attacher trop de valeur à un marbre qui nous met sous les yeux une tête féminine du style de Phidias. Le visage de la Niké est empreint d'une douceur charmante; le nez est droit, les yeux un peu enfoncés sous l'arcade sourcilière, la bouche entr'ouverte; le front, petit et bas, dessine une ligne arquée à la partie supérieure; la chevelure, serrée par une légère bandelette qui fait deux tours, forme sur les tempes des bandeaux à ondulations profondes et souples. Cette manière large et simple de traiter la chevelure, nous la retrouverons dans les figures féminines de la frise[2], comme un élément caractéristique du style de l'école de Phidias; nous devrons nous en souvenir dans la suite de cette étude, pour mesurer les changements que l'art grec du quatrième siècle fait subir au type féminin.

Dans l'aile droite, le char de Poseidon était conduit par une divinité, aux pieds de laquelle les dessins du dix-septième siècle montrent un dauphin ou un monstre marin. On est fondé à reconnaître Amphitrite dans la figure dont le torse est conservé à Londres (fig. 18, O). Pour avoir une idée juste du mouvement, tel que le donne le dessin de Carrey, il faut redresser ce torse trop incliné, et se représenter la déesse un pied posé sur le sol, tirant sur les rênes pour contenir l'élan des chevaux. Le fragment de Londres est d'ailleurs d'une grande beauté : rien de pittoresque ni d'imprévu comme cet arrangement du manteau enroulé, passant sur l'épaule gauche et remontant obliquement par derrière vers l'épaule droite. Quant à la figure du second

1. De Laborde, *Athènes aux XVe XVIe et XVIIe siècles*, t. II, p. 228 et suivantes. La tête appartient aujourd'hui à Mme la marquise de Laborde. Il y en a un moulage au Louvre, dans la salle grecque.

2. On peut aussi la reconnaître dans des fragments très mutilés de têtes féminines provenant du Parthénon. Le British Museum en possède des moulages. *Catalogue*, *Sculptures of the Parthenon*, p. 198 n°s 339, 2 et 3. Il faut en particulier se reporter au fragment d'une tête de déesse, provenant du fronton oriental, et qui a été étudié par M. Bruno Sauer : *Zwei Fragmente vom Parthenon*, *Festschrift für Johannes Overbeck*, Leipzig, 1893, p. 74-78, pl. III. Il est impossible, par suite, de rattacher au fronton ouest une tête de femme retrouvée dans les caves de la Bibliothèque nationale. Nous ne pouvons sur ce point, partager l'opinion de François Lenormant. (*Gazette arch.*, 1875, p. 1-5, pl. I.)



plan, nous croyons la reconnaître dans une statue qu'on place d'habitude au fronton oriental; nous voulons parler de celle qui est connue sous le nom de Niké (fig. 20)[1]. Nous avons déjà indiqué les raisons de symétrie qui nous engageaient à l'écarter du fronton oriental. Ajoutons



Fig. 20. — Divinité féminine. Fronton occidental du Parthénon.

qu'elle donne exactement la pose de la figure placée derrière le char de Poseidon dans le dessin de Carrey (fig. 15, N); même mouvement de

1. Fronton oriental. Fig. J. de la planche 6 de Michaelis. Sur la place de cette statue, voir les discussions de Brunn, *Berichte der bayer. Akademie*, II, p. 24, 1874. Matz, *Goettingische gelehrte Anzeiger*, 1871 p. 1948. Waldstein, *Essays on the art of Pheidias*, p. 154. M. Waldstein se prononce nettement pour l'attribution au fronton occidental. Cf. Furtwaengler, *Arch. Anzeiger, Jahrbuch*, 1891, p. 70 et *Meisterwerke*, p. 228.

marche rapide; même direction de la jambe droite, portée en avant; même tunique courte, laissant le genou et la jambe à découvert. Reste, il est vrai, un fait souvent invoqué pour justifier le nom de Niké; on voit aux épaules des trous de scellement qui font penser à des ailes. Mais ne peut-on pas les expliquer par des goujons de bronze qui servaient de supports à la statue ?[1]. Et à supposer que la figure fût ailée, ne peut-on pas l'interpréter comme Iris, figure accessoire répondant à l'Hermès de l'aile gauche? Qu'on y reconnaisse Iris, ou simplement une Niké, cette statue est du plus grand style, et compte parmi les morceaux de maîtrise les plus remarquables des deux frontons. L'art grec pourra plus tard multiplier les belles images divines ou allégoriques surprises en plein vol, ou dans l'élan d'une course emportée; mais aucune ne saurait rivaliser avec le marbre du Parthénon. La vie déborde dans ce corps robuste qu'entraîne l'ardeur du mouvement, et sous le frémissement de la fine étoffe qui ondoie en plis menus, on sent la plénitude des formes entrevues comme au travers d'un léger voile.

Voici donc reconstitué le groupe capital, celui des deux protagonistes de cette lutte divine, avec leurs chars et leur escorte. Quant aux figures assises ou couchées qui remplissent les parties basses des deux ailes, il s'en faut que l'interprétation en soit aussi aisée. Analyser par le menu les systèmes proposés serait une tâche fastidieuse[2]; aussi bien, en négligeant les divergences de détail, on peut les ramener à deux théories très opposées. Ou bien, suivant l'opinion soutenue par MM. Brunn et Waldstein, les figures secondaires groupées dans les deux ailes représentent le lieu de la scène, et personnifient le sol même de l'Attique, avec ses montagnes, ses caps et ses fleuves; ou bien, et c'est la théorie que nous adoptons, elles n'ont pas le caractère abstrait de personnages allégoriques, mais elles s'intéressent à l'action; ce sont des êtres divins ou héroïques, et leur place dans le fronton, à la suite d'Athéna ou de Poseidon, est déterminée par les rapports religieux qui les rattachent à chacune des divinités protagonistes. Mais ce n'est là encore qu'une indication très générale. Il reste à la préciser par

1. Waldstein, *ouvrage cité*, p. 152.
2. Voir le tableau dressé par M. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 181.

l'analyse des figures conservées, ou connues seulement grâce aux dessins de Carrey [1].

Considérons d'abord l'aile gauche du fronton, c'est-à-dire les personnages placés du côté du char d'Athéna. Voici d'abord un groupe de cinq figures placées dans l'ordre suivant, en se dirigeant du centre vers l'angle gauche : une femme debout, puis un jeune garçon qui se réfugie tout effrayé vers une femme assise ; enfin deux statues encore en place

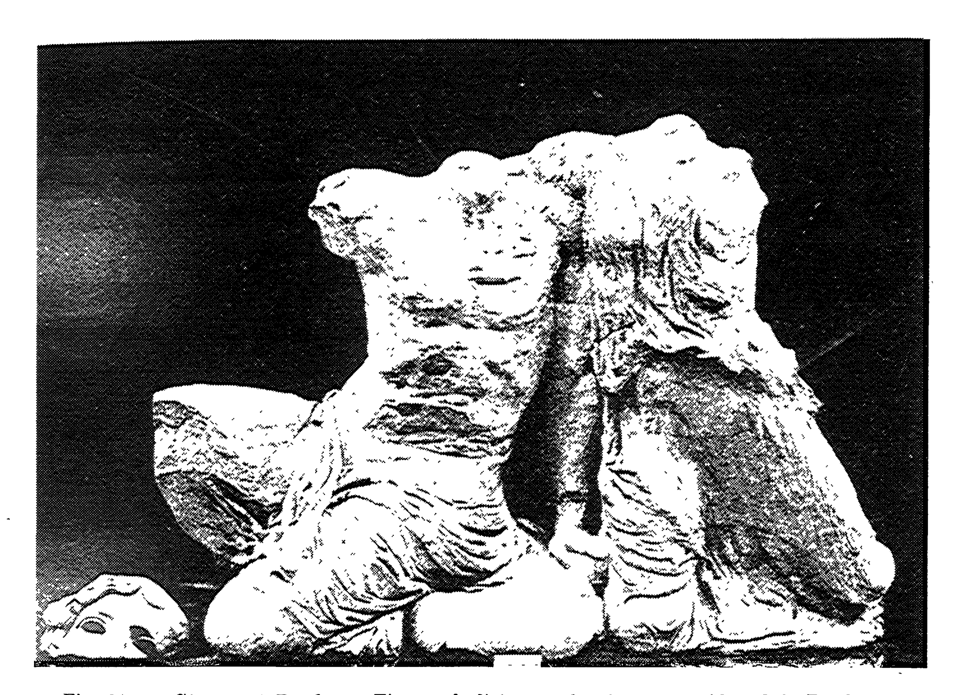


Fig. 21. — Cécrops et Pandrose. Figures de l'aile gauche, fronton occidental du Parthénon. (Athènes, au Parthénon.)

au Parthénon (fig. 21). Un personnage viril assis, les jambes repliées, les reins entourés d'un manteau, s'appuie sur la main gauche, et une jeune femme agenouillée se serre contre lui avec un mouvement de terreur ; entre les deux s'enroulent les anneaux d'un énorme serpent. Cet attribut ne laisse guère de doutes sur l'identité du personnage assis ; on n'hésite pas à y reconnaître Cécrops, le premier roi légendaire de l'Attique ; le serpent est le symbole bien connu de son carac-

(1) Le système que nous adoptons ici a été développé par M. Furtwaengler dans un remarquable chapitre des *Meisterwerke der griech. Plastik; Westgiebel der Parthenon*, p. 223-243. Le même savant avait donné une esquisse de sa théorie dans les *Arch. Anzeiger, Jahrbuch des arch. Inst.*, 1891, p. 70.

tère autochthone. Dès lors le sens des autres figures s'éclaircit. La jeune femme agenouillée aux côtés de Cécrops est sa fille Pandrose, honorée d'un culte dans l'Érechthéion; près d'elle sont les deux autres Cécropides, Aglaure et Hersé, qui rassurent le petit Erysichthon, saisi de peur à la vue du bruyant attelage d'Athéna.

Entre le groupe formé par la famille de Cécrops et la statue de l'angle, le dessin de Carrey montre une lacune; cet espace était occupé par une figure depuis longtemps perdue[1]. La suivante, celle de l'angle, est au contraire la mieux conservée du fronton; c'est la statue communément appelée l'Ilissus, nom consacré par l'usage, et que la dénomination de Céphise, souvent proposée, n'a pu faire oublier (fig. 22). Mais qu'est au juste ce personnage étendu nonchalamment, appuyé sur la main gauche, et qui se tourne à demi vers le centre du fronton, comme pour écouter le bruit lointain de la lutte, et le choc des armes divines frappant le rocher de l'Acropole? Aucun attribut ne justifie le caractère de divinité fluviale qu'on lui attribue d'habitude[2]; il est couché sur un rocher, et les prétendues vagues que certains archéologues ont cru distinguer sur la plinthe sont simplement les plis ondulés de son léger manteau. L'argument le plus plausible est encore l'analogie que présente cette figure, par son attitude et sa place dans le fronton, avec l'Alphée et le Cladéos du fronton oriental d'Olympie; mais si, comme nous avons de sérieuses raisons de le croire, le Cladéos et l'Alphée ne sont en réalité que des spectateurs, sur quoi se fonder pour conserver à la statue du Parthénon son nom d'Ilissus ou de Céphise? Au risque de heurter les idées reçues, nous y reconnaîtrons volontiers, avec M. Furtwaengler[3], non pas un

1. C'est là que M. Waldstein a proposé de placer un beau fragment conservé à la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, et envoyé à Venise au dix-huitième siècle par l'ambassadeur de la République Vénitienne à Constantinople. C'est la partie inférieure d'une figure féminine assise. Waldstein. *Arch. Zeitung*, 1880, pl. VII, p. 71. Cf. *Essays on the art of Pheidias*, p. 131, pl. V. Mais j'ai pu m'assurer, d'après l'examen de l'original, que cette figure n'a pas les mêmes dimensions que les statues du Parthénon. Elle n'appartient donc à aucun des deux frontons.

2. Il serait faux de prétendre qu'au temps de Phidias l'art avait renoncé à l'ancienne conception qui représentait les divinités fluviales avec une tête de taureau. Un bas-relief attique postérieur à Phidias, et datant du début du quatrième siècle, montre un fleuve (Achéloos ou le Céphise) sous les traits d'un homme barbu dont la tête est munie de deux cornes. Ἐφημ. ἀρχ., 1893, pl. X.

3. *Meisterwerke*, p. 232. M. Walz avait déjà développé les raisons qui permettent de mettre en doute, pour les figures d'angles du fronton occidental du Parthénon, le caractère de divinités fluviales. *Ab-*



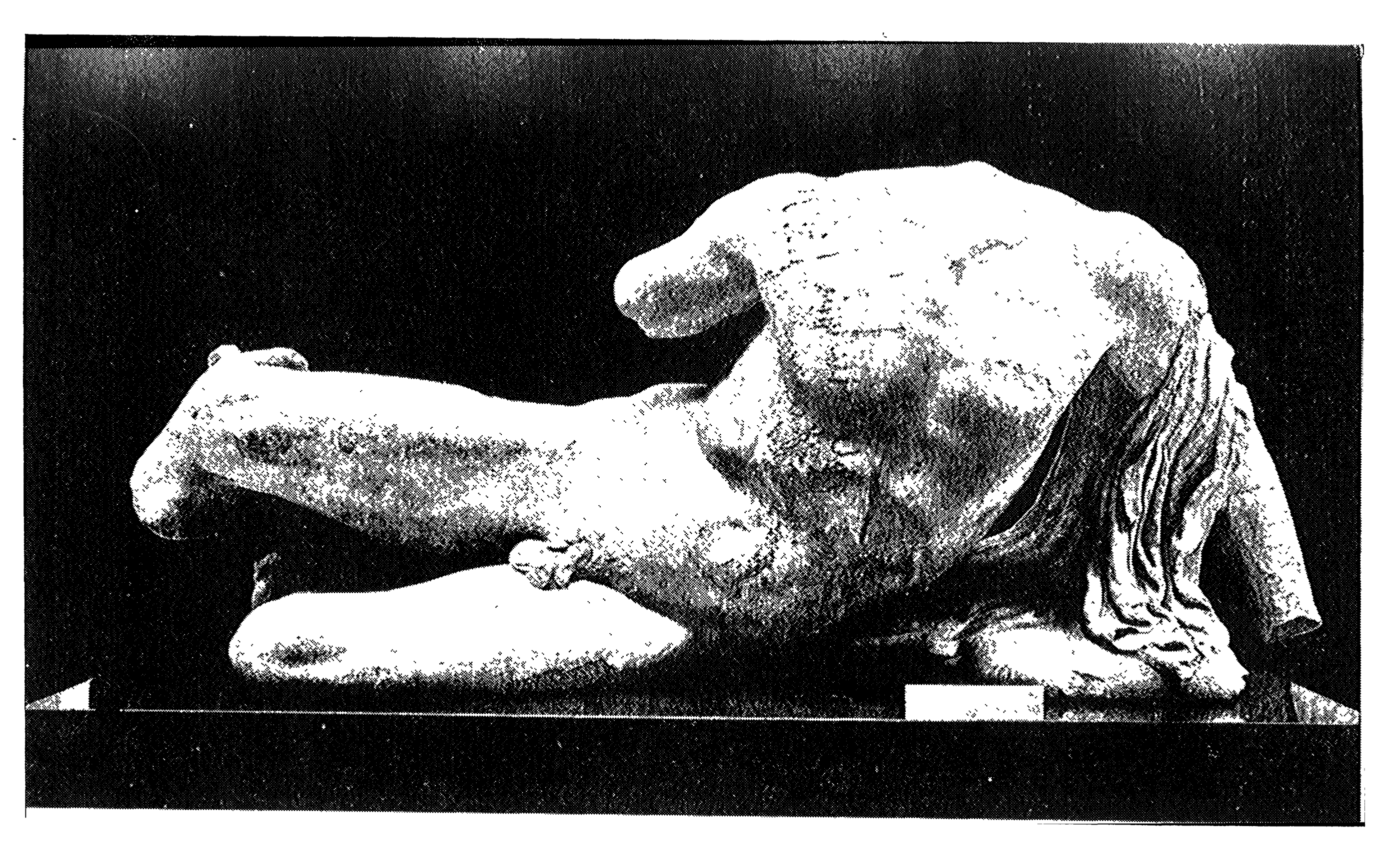


Fig. 22. — Figure d'angle du fronton occidental du Parthénon. Aile gauche. (British Museum.)

fleuve, mais un héros attique, Bouzygès, le premier qui, au dire de la légende, eût attelé des bœufs à une charrue, l'ancêtre mythique de la famille sacerdotale à laquelle était confié l'entretien du Palladion; dans ce cas, la figure perdue serait celle de la femme de Bouzygès, et avec la famille de Cécrops, le couple achèverait de personnifier les plus anciens habitants de l'Attique. Nous ne nous attarderons pas à ces questions d'exégèse érudite; aussi bien, le soi-disant Ilissus sollicite notre attention à un autre point de vue. La statue est assez bien conservée pour qu'on puisse la comparer au Dionysos du fronton oriental; or les dissemblances paraissent indiquer que des mains différentes ont travaillé aux frontons du Parthénon. Le modelé est ici moins large et moins sobre que dans le Dionysos; le mouvement du torse plus accusé, la saillie des côtes, la dépression profonde creusée sous le sternum, traduisent une certaine recherche; on n'éprouve pas au même degré la sensation de quiétude absolue que provoque le prétendu Thésée. Hâtons-nous de le dire : ce ne sont là que des nuances. Ce modelé si caressé a encore trop de franchise pour éveiller le moindre soupçon de mièvrerie.

Des figures placées à la suite du char de Poseidon, dans l'aile droite, il ne subsiste que des fragments; il faut donc encore recourir au dessin de Carrey. Voici, derrière Amphitrite, un groupe correspondant à celui de la famille de Cécrops. D'abord une femme assise, dont on peut voir au British Museum le bas du corps, couvert d'une draperie aux plis profonds et tourmentés (fig. 18, Q) [1]; dans le dessin de Carrey, elle est groupée avec deux enfants, et en tient un sur chaque bras [2]. Vient ensuite une femme demi-couchée, sur les genoux de laquelle est assis familièrement un jeune garçon [3]; puis une autre femme assise, et enfin une place

handlung ueber die Erklärung der Eckfiguren am Ostgiebel des Olympischen Zeustempels, und am Westgiebel des Parthenon. Programm des Seminars Maulbronn, Tubingue, 1887.

1. *Catalogue : Sculptures of the Parthenon,* 304, p. 9. C'est la figure souvent désignée sous le nom de Leucothéa.

2. Le torse de l'enfant placé à gauche dans le dessin de Carrey a été retrouvé récemment au British Museum. Arthur-H. Smith, *Journal of Hellenic Studies,* XIII, 1892-1893, p. 88, pl. V.

3. On a beaucoup discuté sur le sexe de cette dernière figure. M. Michaelis y reconnaît une femme et y voit Aphrodite assise sur les genoux de Thalassa. Sans doute, dans le dessin de Carrey, les formes très rondes peuvent faire hésiter. Mais il faut tenir compte des conditions où le dessin a été exécuté, et le prendre pour ce qu'il est, c'est-à-dire une esquisse. La même figure a d'ailleurs des formes plus sèches et plus viriles dans le dessin de l'Anonyme de Nointel (*Denkmaeler des arch. Inst.*, I, pl. 6.

vide, où, par analogie avec l'aile gauche, on n'hésite guère à restituer une figure virile, répondant à celle de Cécrops. Ce respect si évident de la loi de symétrie, dans le groupement et la nature des personnages, peut suggérer une solution très plausible pour le problème, encore discuté, de l'identification des personnages. A la famille de Cécrops, étroitement liée au culte d'Athéna, le sculpteur ne pouvait opposer qu'une autre famille associée au culte de Poseidon. Et laquelle, sinon celle d'Érechthée, celle du roi légendaire qui partageait avec Poseidon un autel dans l'Érechthéion[1]? Dès lors, les figures dessinées par Carrey trouvent une explication très simple : ce sont les filles d'Érechthée, et le groupe des Érechthéides correspond très naturellement à celui des Cécropides. La jeune femme qui tient ses deux enfants est Orithyie, la mère de Zétès et de Kalaïs; à côté d'elle prend place Créüsa, et le garçonnet assis sur ses genoux est Ion, né de ses amours avec Apollon, l'ancêtre des tribus ioniennes. Une troisième fille complète la triade (ζεῦγος τριπάρθενον) des Érechthéides. Enfin la figure perdue ne peut être que celle d'Érechthée, opposée à celle de Cécrops.

Restent les deux figures d'angle, dont l'une, un homme nu, aux formes vigoureuses, assis sur le sol, est conservée à Athènes, mais représentée par un moulage au British Museum (fig. 18, V). De l'autre, une femme nonchalamment étendue, et se tournant à demi comme pour converser avec son voisin, il ne subsiste que la partie inférieure, encore en place au Parthénon (fig. 18, W). Pour les érudits qui reconnaissent le Céphise dans la statue de l'angle opposé, celles-ci représentent l'Ilissus et la nymphe Callirrhoé. Mais nous resterons d'accord avec le système de M. Furtwaengler, en les interprétant comme un couple héroïque, Boutès, fils de Pandion, accompagné de sa femme Zeuxippe. On comprend facilement, sans longs commentaires, la présence du héros qui a, lui aussi, un autel dans l'Érechthéion. Et d'ailleurs Boutès est l'ancêtre de la famille athénienne qui possède la prêtrise d'Athéna Polias et de Poseidon Érichthonios. Si ces hypothèses sont justes, la concep-

1. Pausanias, I, 265. Nous suivons ici le système proposé par M. Furtwaengler, *Meisterwerke,* p. 235. M. Loeschcke a développé un autre système, suivant lequel les figures discutées seraient : 1° Déméter Courotrophos, ayant auprès d'elle les enfants d'Héraclès et de la nymphe Mélité. 2° Héraclès jeune assis sur les genoux de Mélité. *Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte und zur Topographie Athens,* Dorpat, 1884.

tion du fronton occidental nous apparaît sous un jour nouveau. Les deux divinités qui se disputent l'Attique ne sont pas des ennemis irréconciliables. Athéna triomphe; mais Poseidon n'est pas expulsé de l'Acropole, et les Athéniens le savaient fort bien, eux qui sacrifiaient sur son autel. Dans les deux camps rivaux, Athènes reconnaissait ses héros nationaux, et ainsi, loin d'éveiller l'idée d'une invasion violemment repoussée, la scène était conçue dans un sentiment très large de conciliation et d'apaisement.

Nous avons dû analyser en détail, ou plutôt déchiffrer pièce par pièce les débris mutilés des frontons du Parthénon. Mais ces vastes compositions ne prennent toute leur valeur que si on les replace dans leur cadre naturel. Subordonnées aux exigences de l'architecture, elles faisaient corps avec l'édifice; c'est là seulement, dans leur cadre triangulaire, que leurs lignes se déployaient avec leur harmonie savante. Si l'on essaie de les restituer par la pensée, combien d'éléments nous échappent! Il faudrait leur rendre le fond coloré, le ton uni, bleu ou rouge, sur lequel elles se détachaient, les accessoires en bronze, rehaussés de dorure, tels que les sceptres, les armes, les rênes des chevaux; il faudrait surtout délivrer ces marbres glorieux de la patine enfumée qui les déshonore, leur rendre les caresses de la lumière dorée qui les baignait d'une chaude clarté, et les replacer dans le radieux décor que font au Parthénon les fins contours des montagnes de l'Attique.

L'étude des frontons fait surgir une grave question. Quelle part revient à Phidias dans la conception et dans l'exécution de ces grands ensembles? Certes il serait chimérique de reconnaître partout la main du maître. Qu'on prête à Phidias une prodigieuse activité; l'imagine-t-on néanmoins sculptant plus de quarante figures plus grandes que nature, alors qu'il exécutait la statue de la Parthénos, et que la surintendance effective, sinon officielle, des travaux de l'Acropole réclamait toute son attention? D'ailleurs nous avons noté dans les frontons des divergences de style qui attestent des mains différentes. L'auteur du groupe des Parques traite la draperie avec un raffinement qu'ignore l'auteur de la Déméter et de la Coré; celui du Dionysos a une facture large et simple qui manque au sculpteur du soi-disant Ilissus. Certains critiques ont été plus loin encore. M. Puchstein refuse à Phidias toute

participation aux sculptures des frontons [1]. En les comparant aux copies de la Parthénos, il y relève, notamment dans le style des draperies, des dissemblances notables, et attribue les frontons à une école qui réagit déjà contre l'influence de Phidias [2]. Mais peut-on s'autoriser de ces divergences pour en tirer une conclusion aussi radicale? Il n'y a guère de comparaison à établir entre des marbres originaux et de médiocres copies d'une statue chryséléphantine; et d'ailleurs la Parthénos ne saurait réunir pour nous tous les caractères du style de Phidias. On est plus près de la vérité, croyons-nous, en restant d'accord avec les idées courantes, qui, pour n'être pas neuves, ne sont pas nécessairement fausses; en admettant que si le maître athénien a pu avoir des collaborateurs, la composition lui appartient, comme le style est celui de son école. Qu'on y réfléchisse un instant. Il n'y a pas là seulement une simple question de technique, ou d'habileté professionnelle; il y a encore une véritable évolution, d'une portée telle qu'on n'en saurait faire honneur à des maîtres de second rang. Le caractère le plus frappant de l'art des frontons, c'est l'apparition d'un sentiment tout nouveau, qui répudie les vieilles formules léguées par l'archaïsme, et donne aux types divins un charme inconnu jusque-là, en les rapprochant de l'humanité, en leur prêtant, sans les faire déchoir de leur noblesse, l'abandon et les attitudes aisées de la vie familière. Au rigide Apollon du fronton ouest d'Olympie, comparez le Dionysos, si naturel dans sa pose de bel éphèbe au repos, la jeune Parque si gracieuse dans son exquise nonchalance; vous sentirez qu'une grande âme d'artiste a ouvert pour l'art une source d'émotions encore ignorées, et fait passer dans ces corps divins le souffle d'une vie nouvelle. Qu'importe après cela que tel praticien ait tenu le ciseau? Imaginons Phidias concevant

1. O. Puchstein, *Die Parthenonsculpturen, Jahrbuch des arch. Inst.*, V, 1890, p. 79-117. M. Furtwaengler a réfuté très justement la théorie de Puchstein. *Meisterwerke*, p. 73.

2. Le même savant avait fait une intéressante observation de technique. Suivant lui, les figures des frontons sont travaillées au foret, tandis que les métopes, plus anciennes, ne trahissent pas l'emploi de cet outil. Au dire de Pausanias (I, 26, 6), Callimaque l'aurait le premier employé pour travailler le marbre. Cf. O. Puchstein, *Philolog. Wochenschrift*, 1890, p. 194 et S. Reinach, *Chroniques d'Orient*, p. 607. Callimaque est un artiste de second ordre, très habile praticien, et qui appartient à la seconde moitié du cinquième siècle. Mais de ce fait, on ne saurait guère tirer qu'une conclusion : c'est que la méthode inventée par Callimaque tombe dans le domaine public vers le temps où les frontons sont exécutés.

le plan des frontons, exécutant les modèles en terre, distribuant la tâche aux sculpteurs de son atelier; nous n'en saluons pas moins dans les marbres du Parthénon la pensée du maître, traduite par des disciples respectueux, et tout pénétrés de son enseignement.

§ 5. — LA FRISE DE LA CELLA.

La décoration du Parthénon était complétée par une frise qui courait à la partie supérieure du mur de la cella, sur les longs côtés, faisait retour sur les antes, et se prolongeait sans interruption au-dessus des deux portiques hexastyles du pronaos et de l'opisthodome. Sculptée en bas-relief, haute d'un mètre, et longue d'environ cent cinquante-neuf mètres, elle se déroulait ainsi d'une manière continue autour de la cella, presque au niveau de la frise extérieure formée par les métopes (fig. 23) [1]. Peu de monuments de la sculpture grecque sont plus populaires et plus connus; pourtant l'étude de cette frise célèbre soulève encore aujourd'hui, après les recherches multipliées dont elle a été l'objet, des problèmes fort complexes. On est loin de s'accorder sur l'interprétation des groupes qui y figurent, et même sur l'idée première de la composition. Un fait tout au moins est certain : le sujet est emprunté aux cérémonies des grandes Panathénées.

La fête religieuse qui se célébrait annuellement, en l'honneur d'Athéna

1. Les parties est, nord et sud de la frise qui ont survécu à l'explosion de 1687 sont conservées pour la plupart au British Museum. Voir *A Catalogue of the sculptures of the Parthenon in the British Museum*, Londres, 1892. D'autres fragments sont conservés à Athènes, et le Louvre en possède un, rapporté en 1787 par Choiseul-Gouffier. (Voir E. Michon, *Revue archéol.*, t. XXIV, 1894, p. 76.) Presque toute la partie ouest de la frise est encore en place au Parthénon. Enfin d'autres morceaux qui se trouvaient épars dans des collections particulières, comme celui de la galerie Pourtalès et ceux de Marbury Hall, ont été acquis par le British Museum. (C. T. Newton, *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, p. 550). Les fouilles récentes de l'Acropole ont amené la découverte d'un fragment de la frise est, qu'on a retrouvé encastré dans un mur byzantin. (Waldstein, *American Journal of Archaeology*, V, p. 2, pl. 1). Les lacunes sont encore considérables, et il faut avoir recours, sur plusieurs points, aux dessins de Carrey. La disposition des morceaux conservés a été étudiée par M. Michaelis, *Die Lücken im Parthenonfries*, *Arch. Zeitung*, 1885, p. 53-70. Pour les morceaux récemment retrouvés, voir A.-H. Smith, *Journal of Hellen. Studies*, XIII, 1892-1893, p. 95; W. Amelung, *Roem. Mittheil.*, 1893, p. 76-78, fragment du musée de Palerme. On trouvera la bibliographie ancienne dans l'ouvrage de M. Michaelis, *Der Parthenon*. Parmi les travaux plus récents, nous citerons celui de A. Flasch, *Zum Parthenonfries*, Wurzbourg, 1877; l'article *Parthenon* dans Baumeister, *Denkmaeler des klass. Altertums;* Waldstein, *Essays on the art of Pheidias*, p. 191 et suivantes; Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 185-192.



Polias, revêtait tous les quatre ans, la troisième année de chaque olympiade, un caractère plus solennel. Dans la dernière décade du mois Hécatombaeon, Athènes était en fête, et préparait la procession où l'on portait à l'Acropole le nouveau peplos qui devait remplacer, sur la statue de bois d'Athéna Polias, l'ancien peplos fané et terni. Les journées qui précédaient étaient remplies par des concours hippiques et gymniques, par les concours musicaux qu'avait complétés Périclès.

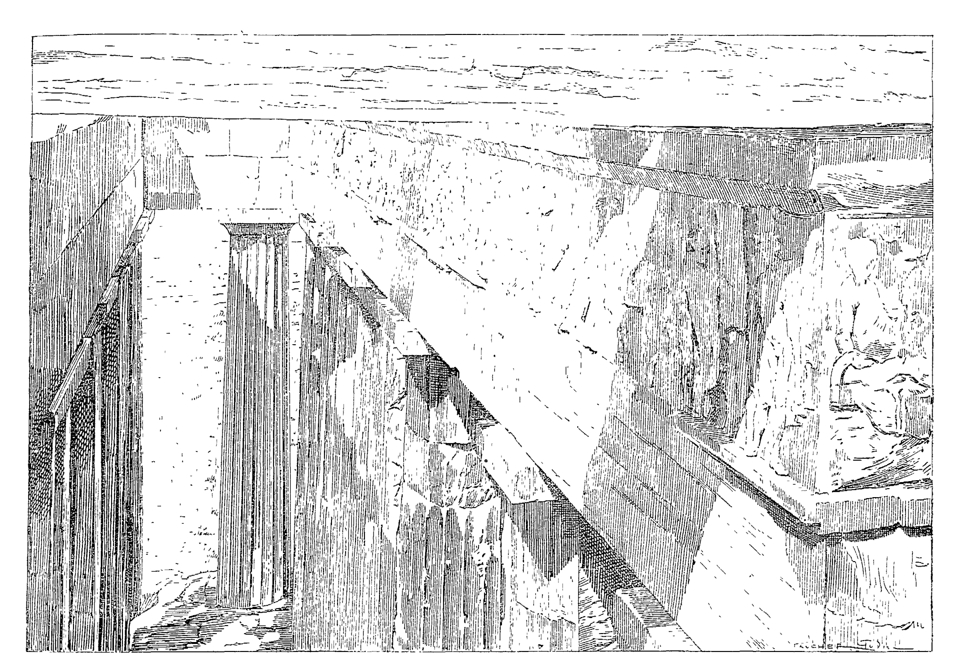


Fig. 23. — Frise occidentale du Parthénon. État actuel. Dessin de Faucher-Gudin. D'après une photographie de Stillmann.

Après une veillée de nuit, passée à la clarté des torches, au milieu des chants et des danses, le cortège se formait dès le matin au Céramique extérieur, sous la direction des ordonnateurs, démarques, hiéropes, hipparques et hérauts. D'abord venait, porté à bras d'hommes, le vaisseau au mât duquel flottait, en guise de voile, le peplos jaune et violet brodé par les Errhéphores. Derrière suivait le cortège, dans l'ordre fixé par la loi. Aux premiers rangs, les personnages officiels, prêtres, devins, trésoriers de la déesse, archontes, stratèges, taxiarques; puis le blanc défilé des jeunes filles, les Ergastines qui ont filé les laines du peplos sacré, les canéphores, portant dans des corbeilles les accessoires néces-

saires au sacrifice; à leur suite les métèques en vêtements rouges, chargés des bassins de bronze où coulera le sang des victimes [1]; les théores envoyés par les colonies, conduisant le bétail offert en hécatombe; les vieillards athéniens, tenant à la main des rameaux d'olivier; enfin, s'avançaient les chars de guerre, les chars de parade à quatre chevaux (ζεύγη πομπικά) et les files pressées et profondes de la cavalerie. La procession traversait le Dipylon, la rue principale du Céramique intérieur, l'Agora, et, après avoir contourné l'Acropole, arrivait à l'entrée de l'enceinte sacrée, où l'on détachait le peplos, pour le porter dans le temple d'Athéna Polias. Une hécatombe de victimes terminait la fête [2]. Tel était le défilé solennel, merveilleusement ordonné, qui se déroulait par les rues de la ville en fête, au clair soleil d'été; on rêverait difficilement un spectacle mieux fait pour ravir les yeux, éveiller une puissante émotion religieuse, et tenter le génie d'un artiste.

Comment rendre, dans une frise continue, le mouvement d'une foule en marche? Un sculpteur de l'ancienne école aurait fait naïvement tourner la procession autour du temple, comme les zones de personnages peintes par les vieux potiers grecs. L'auteur de la frise avait adopté une disposition aussi simple qu'originale, en donnant au cortège un point de départ et un point d'arrivée. Le point de départ est exactement l'angle sud-ouest du temple. C'est là que la procession se divise en deux files parallèles, qui suivent chacune un des longs côtés du temple, pour aboutir au groupe central de la façade orientale. Les deux files du cortège ainsi dédoublé débouchent en même temps à chaque angle de cette façade; il semble, dit justement M. Murray, qu'on puisse supprimer par l'imagination toute l'épaisseur de l'édifice, qui s'interpose entre les deux rangs du cortège [3]. C'est au point d'arrivée que nous nous placerons pour examiner l'ordonnance de la composition.

L'attention du spectateur qui considérait la partie orientale de la frise se portait tout d'abord sur un groupe de cinq personnages, placé

1. Sur la participation des métèques à la procession des Panathénées, voir M. Clerc, *les Métèques athéniens*, Paris, 1893, p. 155 et suivantes.

2. Pour le détail de la fête des Panathénées, voir les textes réunis par Michaelis, *Der Parthenon*, p. 327. — 333. Cf. page 211 et suivantes.

3. Murray, *Greek Sculpture*, t. II, 2e éd., p. 25.

juste au-dessus de l'entrée du pronaos (fig. 24 et 25). A droite, un homme barbu, vêtu d'un long chiton, semble recevoir des mains d'un jeune garçon une pièce d'étoffe soigneusement pliée. A gauche, une femme est tournée vers deux jeunes filles, qui apportent chacune, posé sur leur tête, un siège carré garni de son coussin, et s'apprêtent à déposer leur fardeau. Que cette double scène fasse allusion à des actes du rituel religieux, on n'en saurait douter; mais quel en est le sens, et quel lien la rattache au reste de la frise? Pour certains critiques, nous aurions sous les yeux les préparatifs du sacrifice; le premier groupe montrerait un épisode presque familier : le prêtre ôtant son manteau, et le remettant à un jeune acolyte pour procéder plus librement à ses fonctions de sacrificateur [1]. A la réflexion, on a peine à croire que Phidias eût omis de représenter l'élément essentiel de la fête, c'est-à-dire le peplos d'Athéna, si solennellement apporté à l'Acropole [2]. Et comment ne pas le reconnaître dans cette lourde pièce d'étoffe aux tranches striées de plis multiples, comme si le sculpteur avait voulu indiquer par là qu'il s'agit bien d'un peplos de grandes dimensions, plusieurs fois plié? Quant au manteau dont le prêtre vient aussi de se dépouiller, l'artiste ne l'a pas oublié : c'est le long vêtement que le jeune serviteur a jeté sur son épaule gauche. Il faut donc s'en tenir ici à l'ancienne interprétation qui n'a pas cessé d'être juste : la tête de la procession est arrivée devant l'entrée du Parthénon; le prêtre vient de recevoir le précieux peplos, et, aidé de son acolyte, il achève de le plier, avant de le porter dans le sanctuaire. S'il en est ainsi, le groupe de gauche fait également allusion à un acte du rituel. La femme qui aide une des jeunes filles à déposer son fardeau est la prêtresse d'Athéna Polias, et ces jeunes filles ne peuvent être que les *diphrophores* de la procession panathénaïque, réduites à deux sur la frise, en réalité beaucoup plus

1. Cette opinion avait été émise par M. Brunn, *Berichte der bayer. Akademie,* 1874, II, p. 41. Elle a été développée par A. Flasch, *Zum Parthenonfries,* p. 83 et suiv. et adoptée par Waldstein, *Essays on the art of Pheidias,* p. 240 et suiv. J'avais accepté cette manière de voir. (*Phidias,* 1886, p. 78.) J'y renonce aujourd'hui.

2. A l'appui de cette opinion, déjà exprimée dans son ouvrage *Der Parthenon,* M. Michaelis a fait valoir des arguments qui paraissent décisifs : *Peplos und Priestermantel,* dans le recueil intitulé *Festschrift für Johannes Overbeck,* Leipzig, Engelmann, 1893, V. 178-183. Cf. les conclusions analogues de Furtwaengler, *Meisterwerke der griech. Plastik,* p. 184.

nombreuses [1]. Ces sièges sont-ils, suivant une opinion très accréditée, destinés au personnel sacerdotal? Il est permis d'en douter. D'après une ingénieuse hypothèse de M. Furtwaengler, ces δίφροι, qui ont figuré dans la procession, seraient réservés aux dieux eux-mêmes [2]. Les inventaires des temples mentionnent en effet les tables et les sièges qui servaient aux festins sacrés offerts aux dieux : invisibles pour les hommes, les divinités prenaient place à ces banquets [3]. N'est-ce pas aussi pour des hôtes divins que la prêtresse va disposer ces sièges? Tous les grands dieux ne sont-ils pas conviés au spectacle de la fête? Nous ne voyons

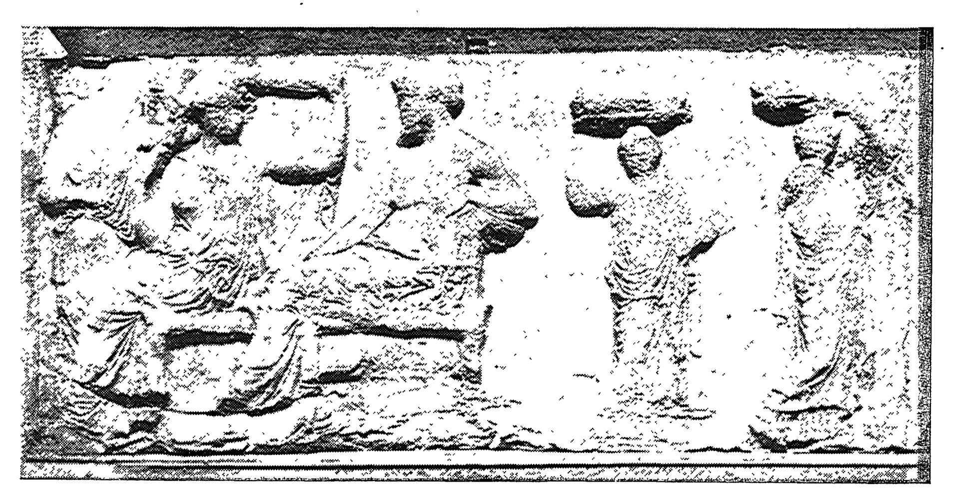


Fig. 24. — Groupe de dieux et diphrophores. Frise de l'est, V. (British Museum.)

pas d'interprétation plus satisfaisante, car c'est bien l'assemblée des dieux que va nous montrer la suite de la frise.

De chaque côté de ces figures, prend place un groupe de sept personnages, regardant, ceux de droite vers l'angle nord, ceux de gauche vers l'angle sud de la façade. Leur taille élevée les fait reconnaître pour des dieux, en dépit de la théorie de K. Bœtticher, qui proposait

1. On y a reconnu quelquefois la prêtresse d'Athéna Polias accueillant les deux nouvelles errhéphores qui vont travailler au peplos pour les Panathénées suivantes.

2. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 189.

3. Dans une inscription attique la prêtresse d'Athéna Polias est louée pour la κόσμησις τῆς τραπέζης : ses deux acolytes étaient désignées par les noms de κοσμώ et τραπεζώ. Ce sont ces deux acolytes qui figureraient dans la frise, à côté de la prêtresse, suivant Miss Harrison (*Classical Review*, 1889, p. 378). et Waldstein (*Journal of Hellenic Studies*, XI, 1890, p. 143-145). Mais il nous semble plus juste de laisser à ces figures le nom de *diphrophores*.

d'y voir les familles des Eupatrides assistant aux préparatifs de la fête[1]. La loi de l'*isocéphalie* exigeant que les têtes de tous les personnages affleurent au même niveau, le sculpteur a dû représenter les dieux assis; mais il a tiré de cette attitude imposée le plus heureux parti. Les Olympiens ne sont pas mêlés aux hommes. Simples spectateurs, ils se groupent au second plan, et peuvent embrasser d'un seul coup d'œil toute l'ordonnance du cortège. Leur attitude n'a d'ailleurs rien d'impassible ni de solennel. Le même sentiment qui a inspiré les figures

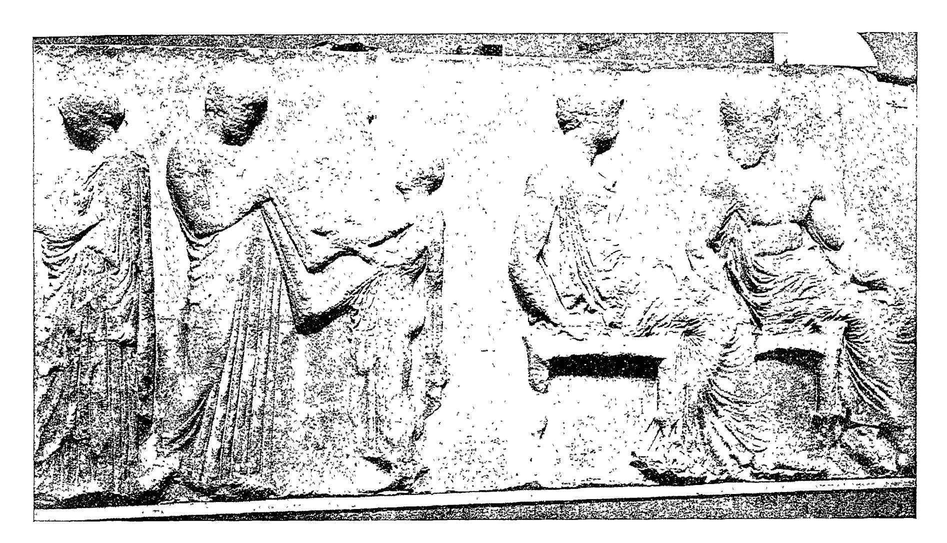


Fig. 25. — La remise du peplos, et groupe de dieux. Frise de l'est, V. (British Museum.)

des frontons a présidé au groupement si libre de ces belles figures divines; et comme, avec un sentiment exquis de l'unité de style, le sculpteur ne les a pas surchargées d'attributs, il n'est pas toujours possible de les identifier avec certitude[2]. Sans entrer dans des discussions minutieuses, nous adopterons les noms qui nous paraissent plausibles. Voici, en commençant par le groupe de droite, Athéna sans armes, vêtue seulement du chiton qui dessine les formes pures de son corps juvénile; puis Héphaistos, appuyé sur un bâton, se retournant vers la déesse

1. K. Bœtticher, *Der Zophorus am Parthenon*, 1875.

2. M. Von Duhn a proposé un système d'interprétation d'après lequel Phidias aurait groupé, sur la frise orientale, les divinités dont les sanctuaires entouraient l'Acropole. (*Arch. Zeitung*, 1885, p. 99-106). Pour les théories émises antérieurement, voir Beulé, l'*Acropole d'Athènes*, t. II, p. 145.

dans une pose pleine de naturel[1] (fig. 25). On n'hésite guère à reconnaître Poseidon dans le dieu barbu qui vient ensuite, trônant avec majesté, relevant la main gauche pour s'appuyer sur le trident que le sculpteur avait laissé au peintre le soin de figurer (fig. 26). Le jeune dieu qui se retourne pour lui parler, avec un air de nonchalance distraite, est sans doute Dionysos[2]. Vient enfin un groupe de trois figures, Peitho, Aphrodite et Éros, qu'il faut compléter à l'aide du dessin de Carrey, et d'un moulage pris par Fauvel, en 1787, sur l'original aujourd'hui perdu[3]. La seule figure qui soit conservée est celle de Peitho, dont la chevelure, serrée dans une coiffe, éveille le souvenir d'un type déjà familier aux vieux sculpteurs grecs, témoin le bas-relief de la stèle de Pharsale[4] (fig. 26). Le moulage de Fauvel nous montre Éros comme un jeune garçon ailé, appuyé sur les genoux d'Aphrodite, qui, avec une sollicitude maternelle, lui montre du doigt la procession. Dans le groupe de gauche, un couple facilement reconnaissable occupe la place la plus voisine du centre (fig. 24). Zeus, représenté sous des traits aussi nobles que dans la statue d'Olympie, mais avec une pose moins solennelle, s'accoude commodément sur le dossier d'un trône dont les bras sont supportés par des sphinx ; Héra se tourne vers lui, écartant les plis de son voile par un geste que les vieilles traditions suggéraient au sculpteur, mais qui prend ici une élégance incomparable. Près du couple divin se tient Iris, dont la tête a été re-

1. Fig. 36, 37, de la pl. 14 de l'atlas de Michaelis. Brunn, *Denkmaeler*, n° 110. M. Waldstein a publié un fragment de plaque de terre cuite, appartenant au musée du Louvre, et reproduisant l'Athéna de la frise. *Essays on the art of Pheidias*, pl. IX. Il y a joint une plaque de terre cuite du musée de Copenhague, déjà signalée par M. Petersen (*Arch. Zeitung*, 1877, p. 136) et qui reproduit la scène du prêtre ôtant son himation (pl. XI). L'hypothèse développée d'abord par M. Waldstein, suivant laquelle ce seraient des esquisses originales de la frise, a été abandonnée avec raison par ce savant (voir note F). Ces reliefs de terre cuite sont des réductions obtenues à l'aide de moulages pris en 1784 par Choiseul-Gouffier, avant la mutilation de la frise par lord Elgin. Il en est de même des moulages en plâtre trouvés à Londres par M. Ravaisson, et reproduisant, d'une manière plus complète, la dalle de la frise qui se trouve au Louvre (Ravaisson, *Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr.*, 23 décembre 1885). Voir sur cette question S. Reinach, *Revue critique*, 1885, I, p. 404-405.

2. Fig. 38, 39. Brunn, n° 194. La plaque qui contient ces deux figures et la suivante (Peitho) est conservée à Athènes.

3. Ce moulage, qui se trouve au Louvre, a été rapporté par Choiseul-Gouffier. Sur le groupe d'Aphrodite et d'Éros, voir la discussion détaillée de Michaelis, *Nuove memorie dell' Inst.*, II, 1865, p. 183, et pl. VIII.

4. Voir t. I, fig. 134.

trouvée, en 1889, dans les fouilles de l'Acropole[1]; grâce à ce nouveau fragment, on comprend la familiarité imprévue du geste de la main gauche, qui retrousse la masse flottante de la chevelure dénouée. Plus familière encore est l'attitude de ce jeune dieu, Arès, suivant toute vraisemblance, qui, le buste renversé en arrière, tient les deux mains, croisées autour de son genou (fig. 36). Cette figure à la pose négligée



Fig. 26. — Groupe de dieux. Poseidon, Dionysos, Peitho. Frise de l'est, VI (Athènes).

qui a fort intrigué les critiques, nous montre simplement une adaptation plastique d'un motif inventé par le grand peintre Polygnote. Dans la fresque célèbre de la *Nekyia,* à Delphes, on admirait fort un Hector attristé, assis, et « tenant, dit Pausanias, les deux mains autour de son genou[2] ». Voilà sans aucun doute, le prototype de l'Arès de

1. Ces trois figures portent les n[os] 30, 29, 28, dans la planche de Michaelis. Celle de Brunn (n° 108) donne le nouveau fragment mis en place. La tête d'Iris a été publiée par M. Waldstein, *American Journal of Archaelogy,* V. pl. 2, p. 1-8.

2. Pausanias, X, 31, 5. M. Paul Girard a très ingénieusement montré avec quelle faveur la peinture de vases avait adopté ce motif tout nouveau. *La Peinture antique*, p. 174. Voir en particulier le personnage d'Ulysse, dans une peinture de vase représentant l'ambassade auprès d'Achille, *Arch. Zei-*

la frise; faut-il nous étonner de cet emprunt, quand nous avons déjà constaté dans les frontons les traces de l'influence exercée par le style de Polygnote? Près d'Arès, Déméter est assise, grave et rêveuse, tenant le flambeau des initiations éleusiniennes. Enfin vient un dernier groupe, deux jeunes dieux dont l'un, Apollon, s'appuie sur l'épaule d'Hermès, qui a déposé sur ses genoux son pétase thessalien; on croit voir deux beaux éphèbes conversant entre eux, dans une intimité fraternelle et pleine d'abandon. Si l'on tient compte des difficultés que créaient au sculpteur les limites étroites de la frise, on admettra qu'il ne pouvait traduire plus clairement sa pensée. Isolés des personnages humains qui les entourent, invisibles à leurs yeux, les Olympiens contemplent la belle ordonnance du cortège qui vient s'arrêter à leurs pieds. L'assemblée des dieux est comme le point central vers lequel convergent les deux rangs de la procession; un peintre, trouvant dans la perspective les ressources qui manquent au sculpteur, traduirait la même idée en plaçant à l'arrière-plan du tableau les dieux groupés en demi-cercle[1].

Si, dans cette composition, on admire l'heureux agencement et la beauté du style, on se rend compte aujourd'hui qu'elle n'est pas entièrement une création de Phidias. Quand les fouilles de l'École française à Delphes ont mis au jour, en 1894, la frise attribuée au Trésor des Siphniens, la surprise a été grande; il fallait bien reconnaître, dans cette œuvre du sixième siècle, le prototype du groupe des dieux. Sur la frise orientale, le sculpteur avait représenté le combat autour du cadavre de Sarpédon et la délibération des dieux. D'un côté, le combat; de l'autre, vers la gauche, les dieux assis, et partagés en deux groupes symétriques : les divinités favorables aux Troyens et les divinités hostiles[2]. On voit que les procédés de composition sont bien plus naïfs qu'au Parthénon; le combat qui devrait former la scène centrale est reporté en dehors du cercle des dieux. Et pourtant le sculpteur archaïque a trouvé, pour représenter cette assemblée divine, des atti-

tung, 1881, pl. 8; cf. sur les peintures de la *Nekyia* l'étude de M. Carl Robert : *Die Nekyia des Polygnot*, 16e *Hallisches Winckelmannsprogramm*, Halle, 1892.

1. C'est ce que fait bien comprendre la restitution graphique imaginée par M. Murray, *Rev. arch.*, t. XXXVIII, p. 39. Cf. les remarques du même auteur, *Greek sculpture*, t. II, p. 29.

2. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, XVIII, 1894, p. 192. *Gaz. des Beaux Arts*, 1er avril 1895 p. 326.



tudes, des groupements d'une grâce infinie ; c'est comme une première esquisse, un peu gauche, mais charmante, de la frise de Phidias, Zeus trônant à côté d'Héra sur un siège à haut dossier, Apollon Aphrodite et Artémis formant un groupe familier et étroitement lié, Arès assis à l'écart, voilà bien les figures que nous retrouvons au Parthénon. Le groupe d'Athéna et des deux déesses qui regardent le combat est une composition exquise, et le geste de la divinité qui

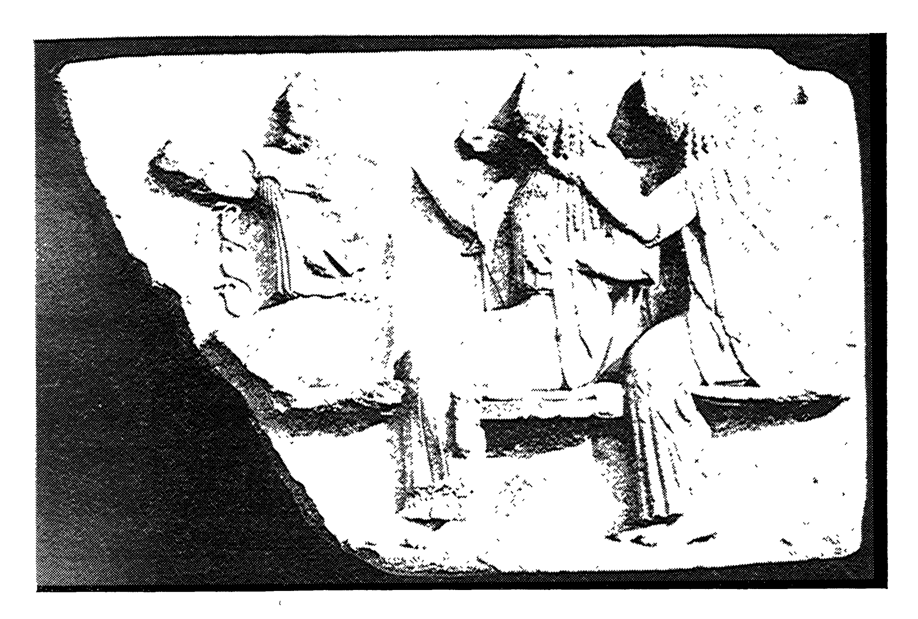


Fig. 27. — Fragment de la frise du Trésor dit des Siphniens. Face est. (Delphes.)
(D'après une photographie communiquée par M. Homolle).

caresse le menton de sa voisine pour attirer son attention trahit une adorable naïveté (fig. 27). Il semble qu'on trouve déjà, dans la frise du Trésor, l'abandon, la familiarité qui prêtent aux dieux du Parthénon un charme si pénétrant. Certes, le mérite de Phidias n'en est pas diminué ; de l'esquisse, il a fait un tableau achevé. Mais rien ne montre mieux comment, même aux plus grandes époques, l'art grec a moins le souci de l'invention que celui de la perfection du style.

A droite et à gauche des dieux assemblés s'avancent les deux files parallèles du cortège dédoublé. Tout près des Olympiens, un groupe de personnages a déjà fait halte ; on peut y reconnaître les magistrats de la cité, les archontes, les hiéropes, les ordonnateurs officiels de la

fête, tous ceux à qui leurs fonctions donnent le droit de figurer aux premiers rangs. Drapés dans l'himation aux larges plis, appuyés sur leurs longues cannes, dans l'attitude que prêtent aux Athéniens de la classe aisée les peintres de vases du cinquième siècle, ils causent entre eux, et attendent le reste de la procession. Voici en effet les ordonnateurs, guidant un long cortège de jeunes filles qui s'avance à pas mesurés. Nous savons par les textes que les jeunes filles des plus nobles familles d'Athènes prenaient part aux Panathénées. Aux unes était dévolu le rôle de canéphores; elles portaient dans des corbeilles les accessoires du sacrifice; les autres, choisies également parmi les filles des Eupatrides, avaient travaillé au peplos; c'étaient les ergastines (Ἐργαστῖναι.) Un décret daté de l'année 98/7 leur décerne des éloges pour avoir fait honneur à la procession « par la beauté et la dignité de leur tenue », et offert à la déesse une phiale d'argent[1]. Il est assez difficile de les distinguer dans la frise. Pourtant, sur une des dalles, conservée au Louvre, on peut reconnaître des canéphores dans les jeunes filles du premier rang, devant lesquelles un ordonnateur tient une corbeille[2] (fig. 28 A). Celles qui suivent, séparées des premières par un héraut, sont sans

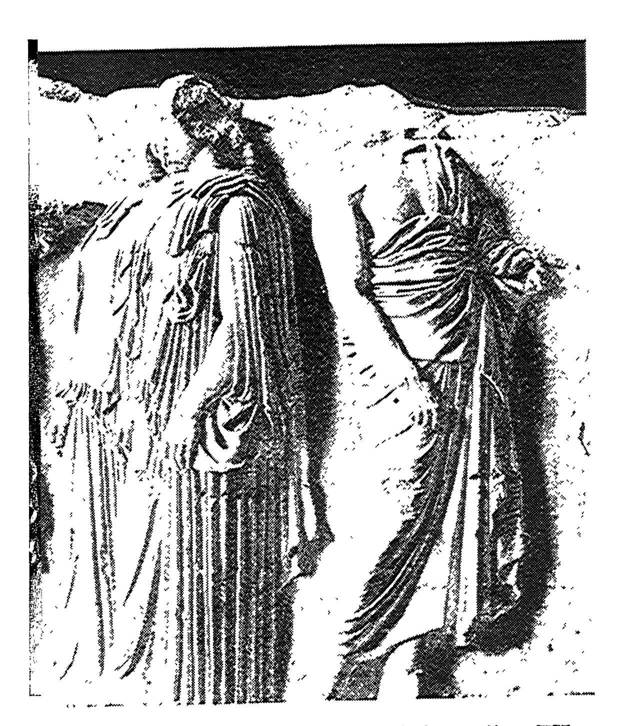


Fig. 28 A. — Jeunes filles et héraut. Frise de l'est, VII. (Musée du Louvre.)

1. Koehler, *Mittheil. Athen.*, VIII, p. 57. P. Foucart, *Revue de corresp. hellén.*, XIII, 1889, p. 170.
2. Michaelis, Atlas, pl. XIV, dalle VII.

doute des ergastines, reconnaissables à la phiale que tient l'une d'elles (fig. 28 B). Quel que soit leur nom, ces figures évoquent pour nous la plus pure image de la jeune fille athénienne. Vêtues du long chiton aux plis droits, le léger voile de fête jeté sur les épaules, elles marchent d'un pas lent, la tête un peu inclinée, charmantes de grâce et de retenue, comme il convient aux filles d'Eupatrides, sévèrement élevées dans le gynécée. D'autres femmes les suivent, plus étroitement drapées dans leur manteau et peut-être faut-il y voir les femmes métèques, de condition inférieure, portant des brûle-parfums, des phiales, des œnochoés de métal, en un mot tout le matériel qui servira au sacrifice. A l'angle gauche de la frise, un héraut se retourne et semble inviter ceux qui le suivent à presser le pas : procédé aussi discret qu'ingénieux pour relier aux premiers rangs du cortège la partie de la procession qui occupe les faces latérales.



Fig. 28 B. — Ergastines. Frise de l'est, VII. (Musée du Louvre.)

Suivant la méthode de composition adoptée pour l'ensemble de la frise, les mêmes groupes se répètent dans les parties nord et sud ; il y a, de chaque côté, comme une moitié du cortège dédoublé. Il nous suffira donc d'indiquer la succession des groupes, qui est la même sur les deux faces. D'abord viennent les victimes, vaches, taureaux et brebis, offertes par la cité, ou envoyées par les colonies athéniennes, suivant l'obliga-

tion qu'Athènes impose formellement à chaque colonie fondée par elle[1]. Des jeunes gens les conduisent, élégamment drapés dans les plis de leur himation ; mais çà et là un taureau récalcitrant mugit ou se cabre ; son conducteur s'efforce de le maîtriser, et voilà autant d'épisodes qui viennent rompre la monotonie du cortège (fig. 29). Ensuite défilent les *scaphéphores*, choisis parmi les métèques, et qui portent de larges

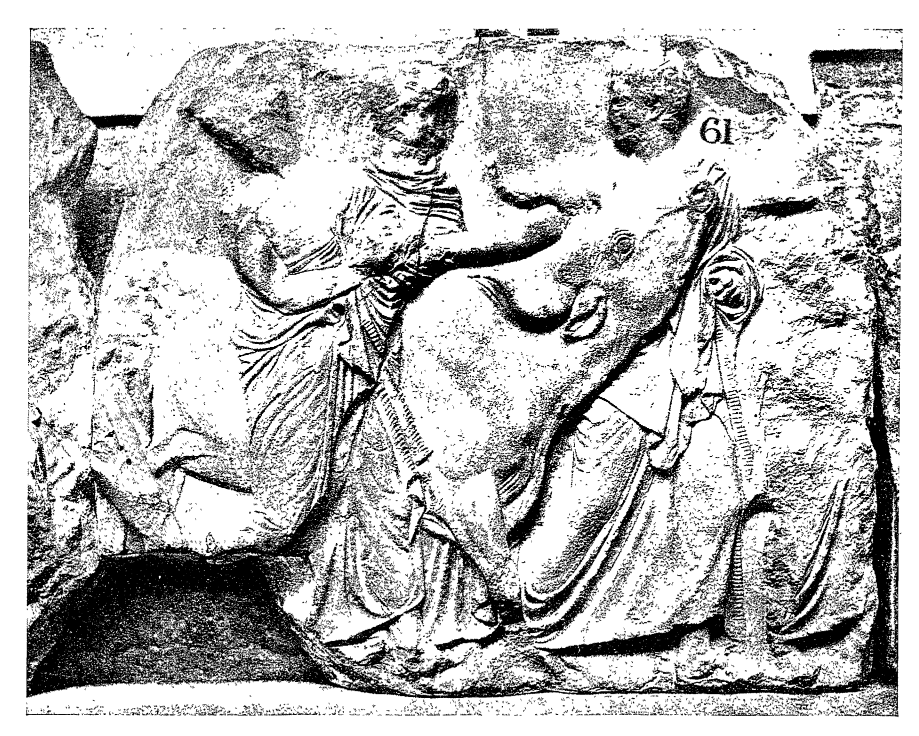


Fig. 29. — Théores et victimes. Frise du sud, XL. (British Museum.)

bassins plats remplis de gâteaux de miel et de farine; puis les *spondophores*, s'avançant d'un pas lent, et soutenant, d'un geste charmant, l'hydrie posée sur leur épaule (fig. 30). La suite du cortège comprend les musiciens, joueurs de flûte ou de cithare, derrière eux les *thallophores*, recrutés parmi les vieillards les plus beaux des tribus athéniennes, et tenant à la main des branches d'olivier (fig. 31)[2]. Enfin commence le défilé des chars et des cavaliers. Sur la face sud, les chars sont montés par des co-

1. Voir par exemple l'inscription relative à la colonie de Bréa, *Corpus Inscr. attic.*, I, n° 39.

2. C'est dans cette partie de la frise que sont les plus importantes lacunes ; il faut la compléter avec les dessins de Carrey. Michaelis, Atlas, pl. 11, frise nord, et pl. 12, frise sud.

chers en longue tunique [1] et par des hoplites en armes qui ont pris part au concours des « chars de guerre » (ἅρματα πολεμιστήρια); chaque attelage est accompagné d'un ordonnateur. Sur la face nord, quelques-uns des personnages portant le casque et le bouclier semblent descendre des



Fig. 30. — Spondophores. Frise du nord, VI. (Athènes.)

chars ou y remonter, un pied touchant le sol, l'autre posé sur la plateforme : par une allusion fort claire, cette attitude rappelait pour tous les spectateurs de la frise la course des *apobates*, partie essentielle des concours ouverts aux grandes Panathénées (fig. 32). Derrière les chars, les cavaliers défilent à flots pressés (fig. 33,35). Ceux des premiers rangs sont assez correctement alignés par files de six; les autres, avec une allure un peu plus libre, s'espacent, font piaffer leurs montures, ou se retournent familièrement vers les rangs suivants; les ordonnateurs, à pied

1. Il est impossible de reconnaître des Victoires dans ces figures, comme l'a fait Beulé. (*L'Acropole d'Athènes*, II, p. 157.)

au milieu d'eux, s'efforcent de rétablir l'ordre et de ramener cette troupe brillante à une allure plus régulière. Mais ces épisodes ne servent qu'à rompre la monotonie d'un long défilé de cavalerie. L'ensemble n'en a pas moins un rythme égal et soutenu, celui de la courte et bondissante allure de parade qui entraîne à la suite du cortège la tumultueuse cavalcade. Sur la frise occidentale le mouvement se ralentit. Là, dit

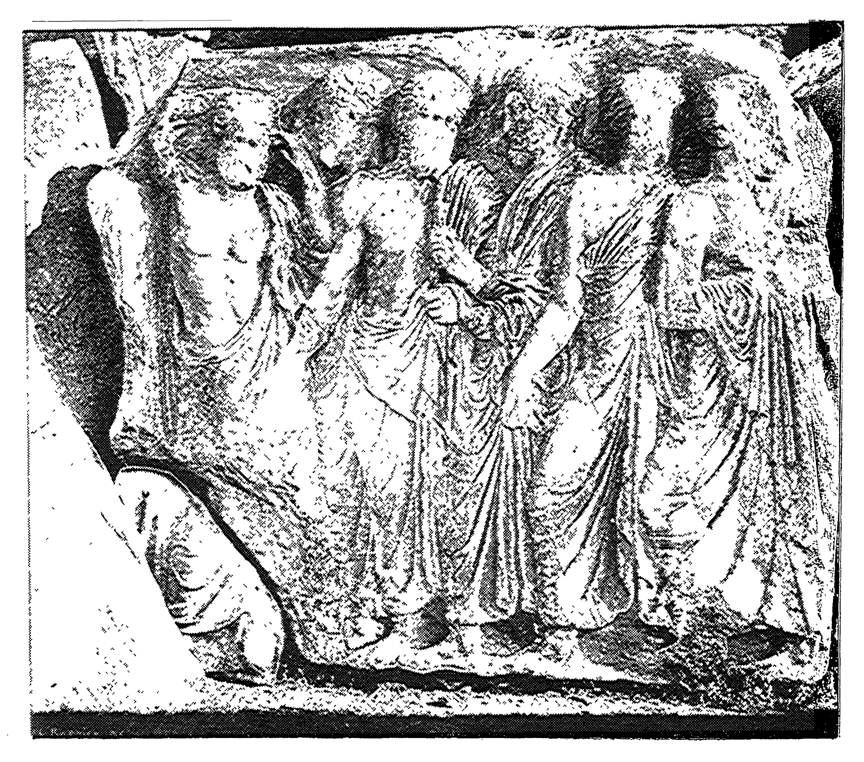


Fig. 31. — Thallophores. Frise du nord, X. (Athènes.)

justement Beulé, « nous assistons aux préparatifs et à la toilette des acteurs. Quelques jeunes Athéniens, déjà montés, essaient leurs chevaux, et vont rejoindre le gros de la marche, qui court sur le côté du nord. D'autres se font amener leurs coursiers, contiennent leur fougue, les brident, les caressent. Quelques-uns se parent pour la fête, en causant avec leurs compagnons (fig. 34). Il y a même des détails d'une intimité et d'un naturel qui montrent un art bien sûr de lui-même. Un Athénien passe sa tunique de la même manière que nous passons nos

chemises; et, plus loin, un cheval laissé libre chasse d'un mouvement de tête les mouches qui lui piquent la jambe »[1]. Ajoutez qu'ici encore, comme sur la frise occidentale, on peut noter d'ingénieuses adaptations des motifs créés par la grande peinture décorative. Les deux éphèbes qui attachent leur chaussure, un pied posé sur une pierre, font penser à l'un



Fig. 32. — Chars d'apobates. Frise du nord, XVII. (Athènes.)

des personnages peints par Polygnote sur les murs de la Lesché de Delphes : le peintre avait donné cette attitude à Antilochos, et Pausanias la signale comme digne d'attention[2]. Sans aucun doute, le sculpteur de la frise avait trouvé là l'idée première d'un motif encore nouveau, et que la plastique traitera dans la suite avec prédilection.

Si, pour avoir été souvent décrite, et reproduite à l'infini par le moulage et la gravure, une œuvre pouvait devenir banale, telle serait la

1. Beulé, *l'Acropole d'Athènes*, t. II, p. 160, 161.
2. Pausanias, X, 30, 3.

destinée de la cavalcade du Parthénon. Heureusement il n'en est rien. A la vue des marbres originaux, on sent que la banalité est dans les mots, impuissants à rendre le charme indicible de ces élégantes figures de jeunes gens, si fièrement campés sur leurs montures, et les maniant avec la grâce aisée du cavalier accompli, tel que le décrit Xénophon dans des pages célèbres [1]. Voilà bien le type idéal du cavalier athénien évoqué par l'écrivain grec : le buste droit ou incliné, suivant le rythme de l'allure, les cuisses et les genoux collés aux flancs nus du cheval, la jambe pendante, le pied tombant librement (fig. 33). Et n'est-ce pas aussi dans le *Traité de l'équitation* qu'il faut chercher la description la plus exacte du type du cheval de parade, aux formes courtes et ramassées, à l'encolure large, au poitrail renflé, à la tête sèche et nerveuse, aux naseaux bien ouverts? C'est bien là l'allure à la fois bondissante et contenue du cheval qui « s'enlève » (μετεωρίζων) « ramenant la tête avec fierté », battant l'air de ses pieds de devant, et semblant « prendre de lui-même les plus belles poses », comme s'il partageait l'orgueil de son cavalier [2]. Mais si l'on admire sans réserve la justesse des attitudes et le mouvement à la fois si soutenu et si varié qui entraîne l'immortelle cavalcade, le rôle prépondérant qu'elle joue dans la frise ne s'explique pas sans difficulté. On peut, croyons-nous, écarter l'idée que ces cavaliers participent aux concours équestres, au même titre que les apobates [3]; c'est là beaucoup plutôt une escorte de parade, et l'on comprend mieux ainsi l'importance de la mise en scène [4]. Maintenant, devons-nous songer ici à la cavalerie militaire, réorganisée, semble-t-il, par Périclès, et portée au chiffre de mille cavaliers, au temps de la guerre du Péloponnèse? Nous adoptons une interprétation beaucoup plus large, et nous reconnaissons dans ces élégants cavaliers toute la jeunesse aristocratique d'Athènes, tous ces jeunes gens de noble famille, qui, par

1. Xénophon, *De l'équitation*, ch. XII.

2. Xénophon, *ouvr. cité*, ch. XI. On lira toujours avec un vif plaisir la spirituelle étude de M. Cherbuliez, *A propos d'un cheval*, Paris, 1860. Voir aussi les rapprochements établis entre le texte de Xénophon et le type du cheval attique par M. E. Pottier, *Monuments grecs*, 1882-1884, p. 19 et suivantes.

3. La place faite aux concours de cavaliers aux Panathénées semble avoir été fort restreinte et les inscriptions les plus anciennes qui en fassent mention datent du quatrième siècle. Voir sur cette question Albert Martin, *les Cavaliers athéniens*, Paris, Thorin, 1886, p. 228 et suivantes. Cf. du même auteur l'article *Equites*, *Dict. des Antiquités gr. et romaines*.

4. Voir Xénophon, *Hipparque*, 3, 2; 11, 1. Démosthène, *Philippique*, I, 26, et les textes cités par Michaelis, *Der Parthenon*, p. 331.







Fig. 33. — Cavaliers. Frise du nord, XXXII-XXXIII. (British Museum.)

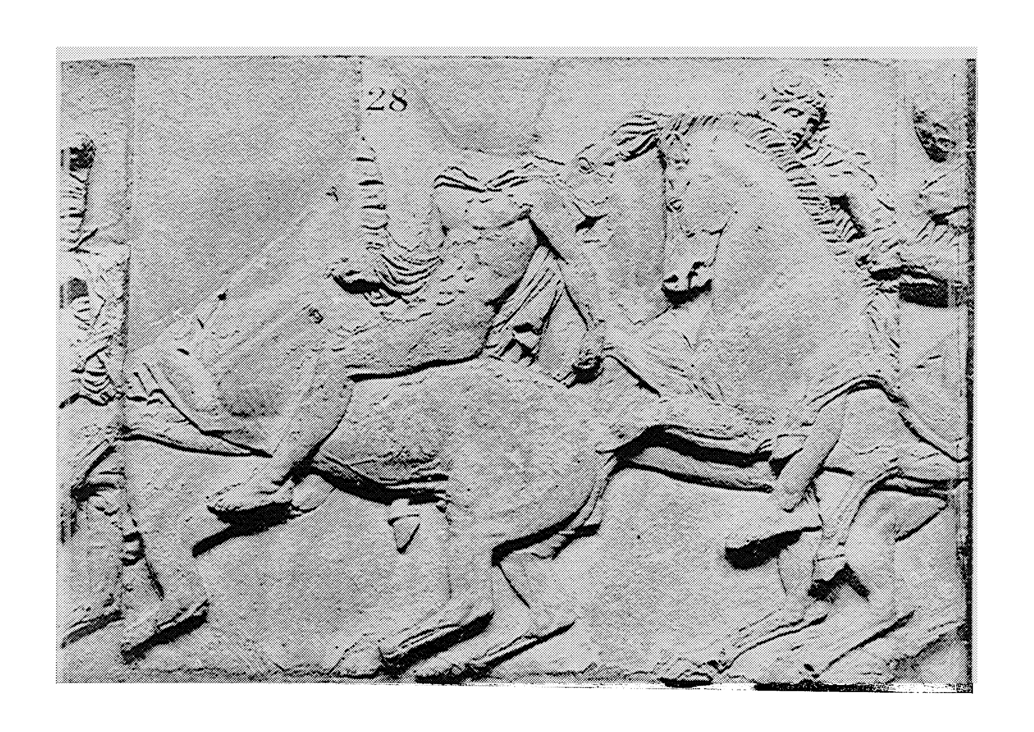
orgueil de race, voire même par dilettantisme, professent pour l'équitation un goût passionné, et que les peintures de vases nous montrent si souvent paradant sur des chevaux de luxe, ou s'initiant dans le manège à toutes les règles de l'art hippique[1]. Rien, d'ailleurs, ne semble plus éloigné de la pensée de l'auteur que de représenter un corps de cavalerie défilant sous les ordres de l'hipparque. Sans doute nous voyons çà et là certains détails d'équipement et de costume empruntés à la tenue



Fig. 34. — Apprêts de la cavalcade. Frise du nord, XLII. (British Museum.)

équestre des Athéniens. Tel cavalier porte le casque à aigrette, avec la cuirasse souple à lambrequins; d'autres sont coiffés du chapeau thessalien, ou du bonnet de peau de renard (ἀλωπηκίς); plusieurs portent aux jambes les *embades*, c'est-à-dire les hautes bottines à retroussis flottants. Mais à vrai dire ce sont là comme des éléments pittoresque dont l'artiste use avec une grande liberté. Et voici d'autre part des cavaliers entièrement nus ou vêtus seulement de chlamydes qui volent au vent,

1. Voir une coupe de Munich, P. J. Meier, *Arch. Zeitung*, 1885, pl. XI, et notre article des *Monuments grecs*, 1885-1888. Cf. P. Girard, *l'Éducation athénienne*, p. 212.



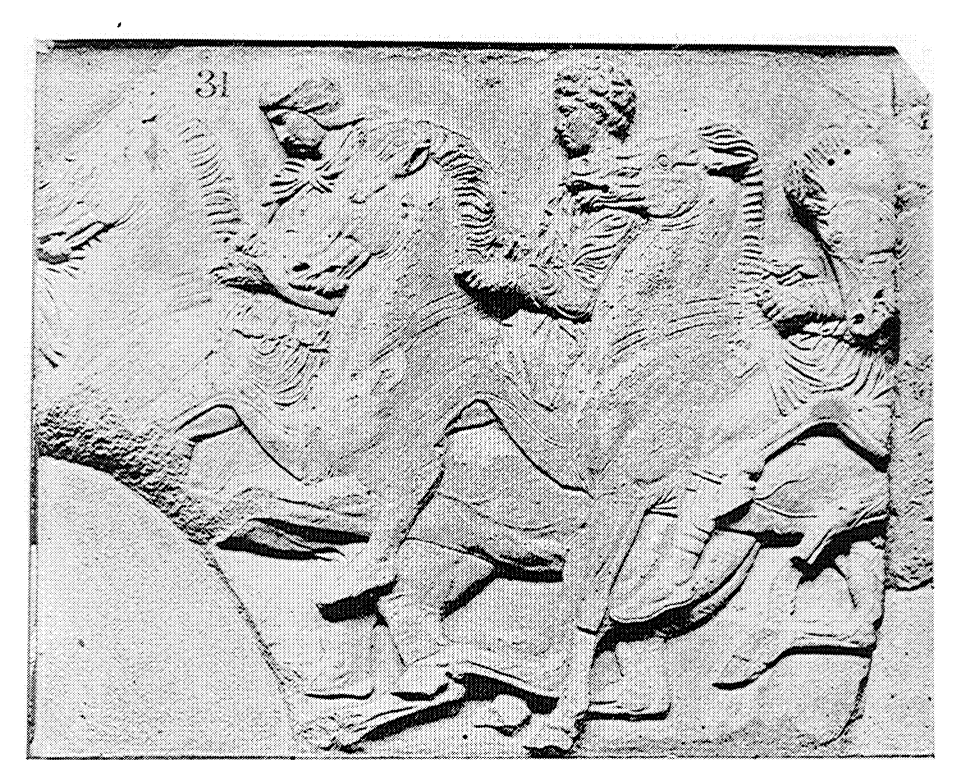


Fig. 35. — Cavaliers. Frise du nord. XXXVI-XXXIX. (British Museum.)

laissant à découvert des corps sveltes et robustes. Qu'on examine d'ailleurs ces visages presque tous juvéniles, le plus souvent empreints d'une exquise distinction; que l'on considère la grâce réservée, la dignité de tenue qui donnent à certaines de ces figures un charme si pénétrant, on ne se méprendra pas sur le sentiment qui a guidé l'artiste. La cavalcade du Parthénon est la glorification de la jeunesse athénienne et l'Athènes de Périclès pouvait y reconnaître avec orgueil les plus beaux et les plus brillants de ses enfants.

La frise de la cella est une œuvre d'art, et non un tableau d'histoire. On se tromperait fort si l'on prétendait y retrouver tous les détails connus par les textes. Ni le peplos ni le vaisseau sacré ne figurent dans la procession de marbre; aucune place n'y est attribuée aux hoplites qui faisaient partie du cortège[1]; on sait aussi que ni les chars ni les cavaliers ne pénétraient sur l'Acropole, et d'ailleurs la présence du groupe des dieux suffit à nous avertir que le sculpteur ne s'est pas asservi à une imitation littérale de la réalité. La frise nous apparaît au contraire comme le rêve d'une âme d'artiste, suggéré par un des plus beaux spectacles qui pût l'émouvoir, et cette procession sacrée dont l'harmonieuse ordonnance se déroule lentement, ce cortège de cavaliers s'avançant à flots pressés et tumultueux, semblent se mouvoir dans une atmosphère idéale, sous la lumière d'un ciel divin.

Aucun texte ne nous renseigne sur les artistes qui ont pris part à l'exécution de cette longue suite de bas-reliefs. Qu'elle soit une œuvre collective, cela n'est pas douteux. Certaines parties accusent un faire timide et un peu sec qui contraste avec le style large et aisé de la plupart des morceaux. Mais ce sont là des inégalités de facture qui n'enlèvent rien à l'unité d'un ensemble où l'on ne saurait méconnaître une même pensée et un même style : la pensée de Phidias et le style de ses élèves directs. On peut même aller plus loin, et admettre que Phidias a dessiné les cartons de la frise, et modelé les morceaux de l'esquisse qui devaient donner aux sculpteurs de son atelier comme une sorte d'indication générale. Nous pouvons donc étudier dans la frise,

1. Thucydide, VI, 56.

Remarquons-le tout d'abord : ce genre de bas-relief à faible saillie, visiblement dérivé de la peinture, n'est pas une nouveauté. Dès le sixième siècle, les Attiques l'ont emprunté aux Ioniens, et adopté pour la décoration de leurs stèles funéraires. Il est d'autant plus naturel de l'appliquer à la frise de la cella, que la frise, à bien des égards, est traitée comme une peinture murale; nous avons noté assez d'emprunts aux grandes fresques de Polygnote et de Micon pour justifier cette assertion. Mais de ce relief à saillie peu ressentie et sculpté dans des dalles d'une épaisseur uniforme[1], les collaborateurs de Phidias ont su tirer un parti tout nouveau. Qu'on examine à ce point de vue la cavalcade, c'est-à-dire la partie de la frise où les figures, nombreuses et pressées, passent pour ainsi dire les unes devant les autres, et où il faut par suite donner l'illusion de la profondeur. Tandis que certains contours viennent mourir sur le fond, d'autres se détachent nettement et projettent une ombre très franche. Les valeurs que produit le jeu des ombres et des lumières sont ménagées avec un art, un esprit merveilleux, tantôt très légères et courant à fleur de marbre, tantôt très intenses et soulignant d'une note très ferme la saillie d'une tête, d'un pied ou d'un corps de cheval. Ainsi conçu, rehaussé par une exécution moelleuse et souple qui caresse toutes les nuances de la forme, le bas-relief prend une vie et un charme imprévus. Nous ne serons pas surpris de voir la sculpture industrielle adopter avec empressement ce style nouveau, en développer les principes, et chercher ses modèles dans la frise célèbre qui restera longtemps pour l'art grec comme un répertoire inépuisable.

Dans l'évolution continue qui entraîne un art aussi original et aussi chercheur que l'est celui de la Grèce, il y a un moment unique où il atteint son plein épanouissement, par une sorte d'éclosion lentement préparée. Il n'a point à porter le lourd héritage du passé ; car le passé n'est pour lui que l'adolescence, et sa robuste jeunesse peut le dédaigner. Ce moment unique dans l'histoire de l'art grec, le Parthénon le

1. La saillie sur le fond est en général de 0,045^{m} à 0,05 centimètres; elle n'atteint 0,055^{m} que dans les parties où le fond a été légèrement ravalé.

représente pour nous. Avec une liberté, une fraîcheur d'inspiration que ne connaîtront plus au même degré leurs successeurs, les sculpteurs du Parthénon ont réalisé l'idéal de beauté rêvé par la race grecque. Certes l'art saura encore se renouveler, frayer des voies nouvelles, et manifester sa fécondité. Mais il n'ajoutera rien à la noblesse des types divins créés par les maîtres des frontons, et les exquises figures de la frise resteront encore l'image la plus achevée que la Grèce nous ait laissée d'elle-même.



Fig. 36. — Groupe de dieux. Apollon, Hermès, Déméter, Arès. Frise de l'est, IV. (British Museum.)

CHAPITRE II

LA SCULPTURE MONUMENTALE A ATHÈNES — II. LE « THÉSÉION » L'ÉRECHTHÉION. LE TEMPLE D'ATHÉNA NIKÉ

§ 1. — LES SCULPTURES DU « THÉSÉION ».

Entre l'achèvement du Parthénon et la fin du cinquième siècle, il semble qu'aucune influence ne soit assez puissante pour supplanter celle de Phidias. On se ferait pourtant une idée inexacte de cette période si l'on méconnaissait l'évolution qui entraîne déjà la sculpture au delà du point unique de mesure et de perfection où l'a portée le génie du grand artiste. Sans doute l'école de Phidias ne renie pas ses traditions; mais l'art subit la loi impérieuse du mouvement, et l'on peut pressentir que, dans l'héritage du maître, les disciples feront leur choix. Pour mesurer la portée de cette évolution, nous devons nous adresser aux témoignages les plus sûrs, aux œuvres de la sculpture monumentale, qui nous conduisent des dernières années du gouvernement de Périclès à la fin de la guerre du Péloponnèse.

En dehors de l'Acropole, il n'y a guère à Athènes de monument plus connu que le temple désigné communément sous le nom de Temple de Thésée, ou « Théséion »[1]. Construit en marbre pentélique, suivant la plus pure ordonnance dorique, entouré d'une colonnade avec six colonnes à chaque façade, ce temple s'élève à l'extrémité nord d'une esplanade qui se prolonge au sud jusqu'aux pentes rocheuses de la colline de l'Aréopage. En dépit des dégradations qu'il eut à subir, quand il fut transformé en église chrétienne sous le vocable de Haghios Geor-

1. Voir la bibliographie citée dans Baumeister, *Denkmaeler*, art. *Theseion*, p. 1774.



ghios, aucun temple ne nous offre un spécimen plus complet du style dorique du cinquième siècle. L'identification de ce monument n'en reste pas moins un des problèmes ardus de l'archéologie. Un seul fait est certain. Le temple n'a aucun droit à cette dénomination de Théséion, qui apparaît pour la première fois vers la fin du quinzième siècle [1], et a été acceptée de confiance jusqu'au jour où Ross a montré sur quels faibles arguments elle est fondée [2]. Le Théséion avait été construit par Cimon, au retour de la campagne dirigée en 469 contre l'île de Skyros, d'où le vainqueur rapportait à Athènes les ossements de Thésée [3]. C'était moins un temple qu'une chapelle (σηκός) entourée d'une enceinte sacrée (τέμενος) qui jouissait du droit d'asile, et servait de lieu de réunion pour le tirage au sort de certaines magistratures [4]. Les murs étaient décorés de fresques célèbres où deux grands peintres, Micon et Polygnote, avaient représenté le combat des Athéniens et des Amazones, une Centauromachie, et Thésée rapportant du fond de la mer l'anneau de Minos. Quant à l'emplacement du Théséion, c'est dans la partie nord de la ville qu'il faut le chercher, non loin du gymnase construit par Ptolémée [5]. Mais si les textes et la topographie nous défendent d'identifier le Théséion de Cimon avec le temple qui nous occupe, quel nom convient-il d'attribuer à ce dernier? Nous ne saurions ici discuter les nombreuses hypothèses proposées : temple d'Arès, temple d'Aphrodite, Héracléion de Mélité, Héphaistéion, toutes ces dénominations ont trouvé des partisans convaincus [6]. A vrai dire, le

1. Voir le texte de l'Anonyme de Paris reproduit par C. Wachsmuth, *Die Stadt Athen im Alterthum,* I, p. 742. Il faut remarquer que Cyriaque d'Ancône l'appelle le temple de Mars. *Inscr. seu epigrammata graeca et latina*, Rome, 1744, p. XIII, nº 96.

2. Ross, τὸ Θησεῖον καὶ ὁ ναὸς τοῦ Ἄρεως, 1838. 2e édition allemande, *Das Theseion und der Tempel des Ares in Athen*, Halle, 1852.

3. Pausanias, I, 17, 6.

4. Aristote, Ἀθηναίων πολιτεία, p. 153, éd. Kenyon. On connaît le passage de Thucydide (VI, 61) où il est question de miliciens passant la nuit en armes dans le Théséion.

5. Voir le résumé de la question dans les *Denkmaeler* de Baumeister, article *Athen* (Milchhoefer), p. 170.

6. Pour le temple d'Arès, voir Ross, *Das Theseion*, p. 52 suivantes. Pour le temple d'Aphrodite, Lange, *Haus und Halle*, p. 67. Pour l'Héracléion de Mélité, voir Curt Wachsmuth, *Die Stadt Athen im Alterthum*, I, p. 357-365; Curtius, *Stadtgeschichte von Athen*, p. 122. M. Gurlitt incline à se rallier à cette opinion : *Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sogenannten Theseion in Athen,* Vienne, 1875, p. 95. Pour l'Héphaistéion, l'attribution proposée d'abord par Pervanoglou (*Philologus,* XXVII, p. 660) a été soutenue en dernier lieu, sur des indications de M. Doerpfeld, par Miss Jane E. Harri-



problème ne sera résolu que par des fouilles. Remarquons seulement que la colline où s'élève le temple appartient au quartier de Mélité, voisin de l'Agora. Dans ce cas, il est permis de songer à l'Héracléion reconstruit sur l'emplacement du vieux temple qui possédait une statue d'Héraclès, œuvre d'Agélaïdas [1]. Nous ne voyons pas d'hypothèse plus vraisemblable en l'état actuel de nos connaissances.

Si le nom du temple est controversé, la date de la construction ne l'est pas moins. Sans entrer dans de minutieuses comparaisons entre le Parthénon et le temple auquel, pour plus de commodité, nous conserverons le nom de « Théséion » consacré par l'usage, il est permis d'affirmer que les deux monuments sont contemporains à quelques années près [2]. Les proportions, les courbes rappellent celles du Parthénon; c'est le même type de colonnes, avec une forme un peu plus élancée. Il semble bien que le temple appartient encore à la période du gouvernement de Périclès, et qu'il a pu être achevé quelques années à peine après le Parthénon. Loin de contredire cette opinion, l'étude des sculptures ne fait que la confirmer.

Il ne reste rien des frontons. Mais les métopes, hautes de $0^m,83$ sur $0^m,78$ de largeur, et sculptées en marbre de Paros, sont encore en place, plus ou moins mutilées [3]. Sur le chiffre total, dix-huit métopes seulement avaient reçu une décoration en haut relief, les cinquante autres restant à l'état de simples plaques de marbre. Par une disposition assez originale, l'architecte avait groupé du côté de l'est toutes les métopes sculptées, dix sur la façade orientale, et quatre sur chacune des faces latérales, en retour d'angle. Nous ne nous attarderons pas à celles de la façade orientale, dont les reliefs martelés et mutilés ont à

son, *Mythology and Monuments of ancient Athens*, Londres, 1890, p. 114-119. La théorie qui maintient au temple le nom traditionnel de Théséion a été défendue par A. Schultz, *De Theseo*, Breslau, 1874.

1. *Scholiaste d'Aristophane. Les Grenouilles*, 501.

2. M. Gurlitt place la construction peu de temps après le Parthénon, entre 450 et 440. *Das Alter des sog. Theseion*, p. 78. Mais la date de 454, qu'il adopte pour le Parthénon, est trop élevée. Pour M. Doerpfeld (*Mitth. Athen*, 1884, p. 336) le « Théséion » est un peu plus récent que le Parthénon, et contemporain du temple de Sunium. M. Furtwaengler soutient l'antériorité du Théséion. *Meisterwerke*, p. 72, note 1.

3. Elles sont gravées dans les *Monumenti inediti dell' Inst.* X, pl. 43, 44, 58, 59. Cf. L. Julius, *Annali*, 1877, p. 93, 1878, p. 193. Stuart en a donné des dessins peu exacts dans les *Antiquities of Athens*, III, pl. 6, 13. Quelques-unes des métopes des faces nord et sud sont reproduites dans Brunn, *Denkmaeler*, nos 152-153.



peine laissé sur le fond quelques contours. On y reconnaît cependant, du sud au nord, une série de sujets empruntés aux exploits d'Héraclès : le lion de Némée, l'hydre de Lerne, la biche Cérynite, le sanglier d'Érymanthe, les cavales de Diomède, Cerbère, le combat contre la reine des Amazones, la lutte contre Géryon, répartie sur deux métopes, enfin Héraclès et une des Hespérides. Comment le sculpteur attique avait-il à son tour traité ces sujets déjà figurés sur les métopes d'Olympie? Il nous manque l'essentiel pour instituer une comparaison de ce genre.

Les huit métopes des faces nord et sud nous offrent au contraire d'excellents éléments d'appréciation. Ici, les sujets sont empruntés à la légende de Thésée, à ce cycle d'exploits et d'aventures qui fait de Thésée une sorte d'Héraclès attique. Ces sujets, une tradition d'art déjà ancienne les avait fixés dans leurs traits essentiels. Les peintres de vases de la première moitié du cinquième siècle, Euphronios, Douris et leurs contemporains, avaient largement puisé à cette source, et l'on connaît la belle coupe d'Euphronios où un choix d'épisodes figure comme en raccourci le cycle du héros attique [1]. Mais nous savons aussi, par les découvertes de Delphes, que la sculpture attique s'était déjà inspirée de la même donnée. Les métopes du Trésor des Athéniens, exécutées de 480 à 470, offrent une série de sujets qui constituent une *Théséide*, associée, comme au Théséion, avec une *Héracléide* [2]. On y reconnaît plusieurs des épisodes que traitent les sculpteurs du Théséion, et ceux-ci n'ignoraient certainement pas l'œuvre de leurs précurseurs.

En commençant par l'angle sud-est, l'ordre des sujets sur la face méridionale est le suivant. 1° Le combat contre le Minotaure. C'est une véritable lutte d'athlètes, le monstre s'arc-boutant d'un pied contre la cuisse de son adversaire, l'étreignant du bras droit, et le chargeant avec fureur, tête baissée. 2° Le taureau de Marathon, que Thésée dompte pour le prendre vivant, appuyant un genou sur le cou de l'ani-

1. De Witte, *Monuments grecs*, 1872, pl. 1-2. Cf. Klein, *Euphronios*, p. 182. Pour la comparaison entre les métopes et les peintures de vases, voir Walther Müller, *Die Theseusmetopen vom Theseion zu Athen, in ihren Verhältniss zur Vasenmalerei.* Gœttingue, 1888.

2. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, XVIII, 1894, p. 182, et *Gazette des Beaux Arts*, 1er mars 1895 p. 280.



mal[1]. 3° Thésée et Sinis. 4° Thésée et Procroustès, ces deux dernières métopes fort endommagées. 5° Sur la face nord, à partir de l'angle, Thésée et Périphétès. Le héros a déjà terrassé Périphétès, fils d'Héphaistos, qui ravageait le territoire d'Épidaure, et assommait les passants à coups de massue; renversé sur le sol, ce dernier est à la merci du héros. 6° Thésée et l'Arcadien Kerkyon (fig. 37)[2]. C'est, dans

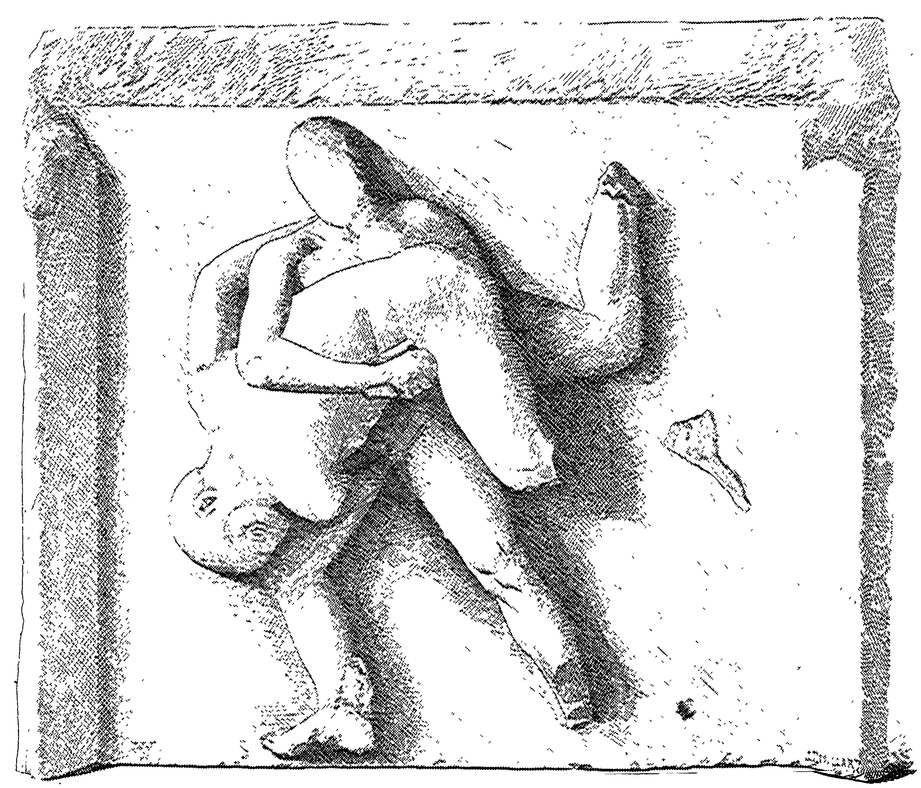


Fig. 37. — Thésée combattant contre Kerkyon. Métope du Théséion, face nord.

la légende de Thésée, le pendant de la lutte d'Héraclès et d'Antée. Le sculpteur a choisi le moment où Kerkyon, enlevé dans les bras vigoureux du jeune héros, a perdu pied, et, déjà vaincu, s'agite désespérément dans le vide. L'énergie de la facture, la complication des mouvements, tout contribue à faire de cette métope un remarquable morceau de sculpture athlétique. 7° Thésée et Skiron (fig. 38)[3]. Le bri-

1. *Mon. ined.* X, pl. 43, 1. Brunn, *Denkmaeler*, n° 152.
2. *Mon. ined.* X, pl. 44, 2. Brunn, *Denkmaeler*, n° 153.
3. *Mon. ined.* X, pl. 44, 3. Brunn, n° 153.

gand, renversé sur un rocher, tout défaillant, a le type brutal des Centaures à Olympie et dans les plus anciennes métopes du Parthénon. 8° L'épisode de la truie de Krommyon [1], composition maigre et vide, que remplissent mal la figure de Thésée debout, dans une pose d'attaque, et la truie aux lourdes mamelles, se dressant dans une attitude menaçante sur ses pattes de derrière (fig. 39).

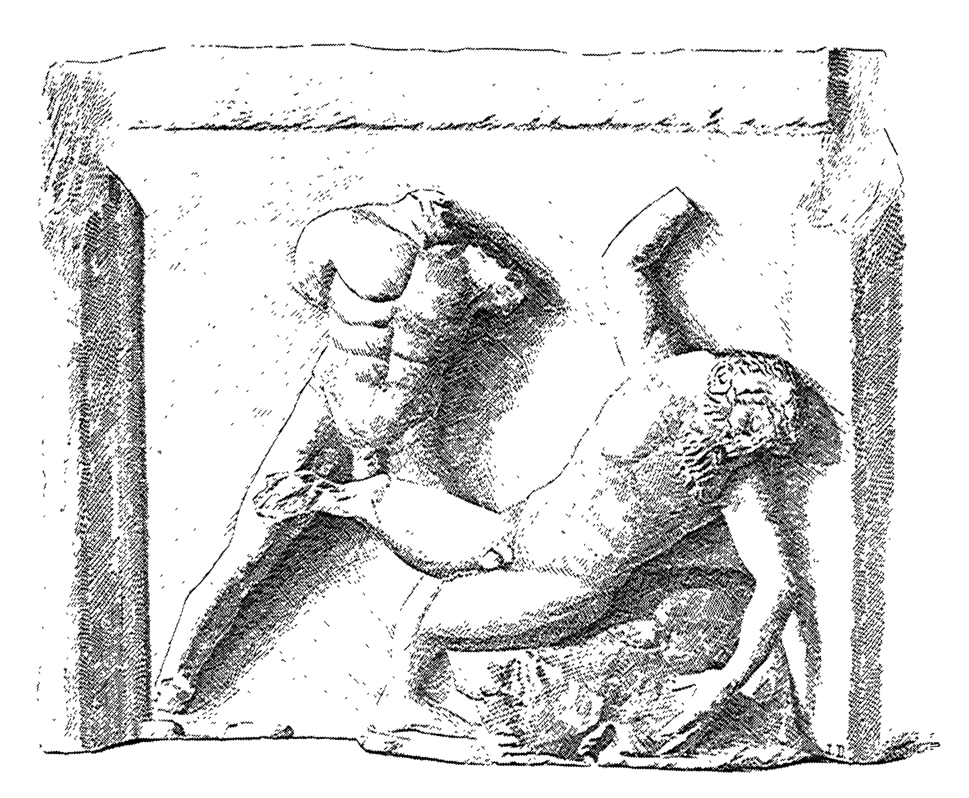


Fig. 38. — Thésée combattant contre Skiron. Métope du Théséion. Face nord.

Si nous cherchons à définir le style des métopes du Théséion, un caractère très fortement marqué nous frappe tout d'abord : ce style ne doit rien à l'influence de la peinture ; il est au contraire en rapport très étroit avec celui de la statuaire athlétique. La très forte saillie du relief, la prédominance du nu, le rôle presque insignifiant attribué à la draperie, tout concourt à le démontrer, et l'on comprend ainsi pourquoi, malgré l'exiguïté du cadre, la composition manque d'ampleur et paraît

1. *Mon. ined.*, X, pl. 44, 4. Brunn, n° 152.

grêle. Cette impression, nous l'avons déjà éprouvée en étudiant les plus anciennes métopes du Parthénon, celles qui nous ont paru relever d'une tradition encore voisine de l'archaïsme. Certains rapprochements peuvent la fortifier. Examinez la tête de Kerkyon, où la chevelure est restée lisse ; considérez le type vulgaire et brutal de Skiron : vous vous rappellerez les types et la technique des anciennes métopes du Parthé-

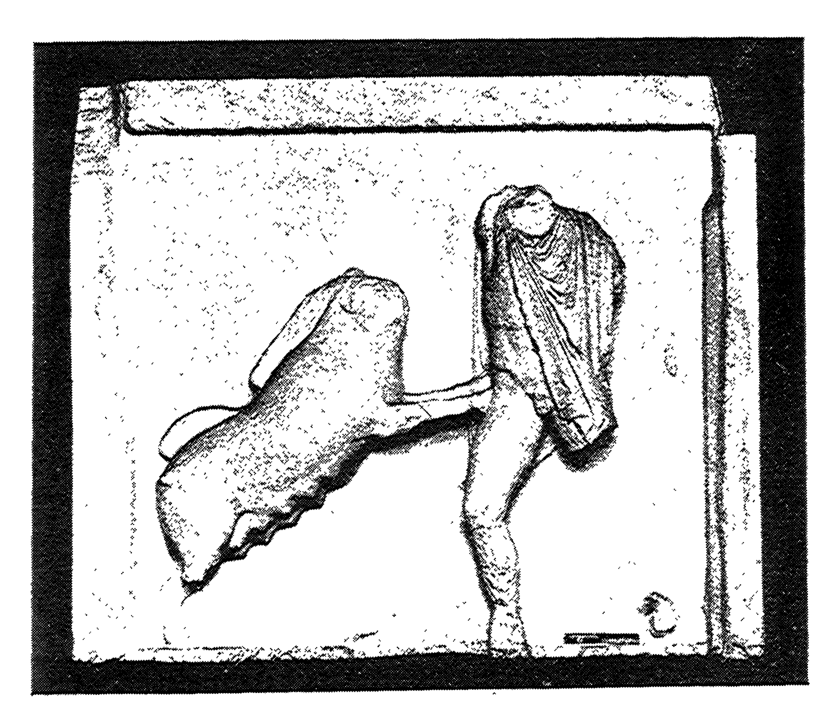


Fig. 39. — Thésée et la truie de Krommyon. Métope du Théséion. Face nord.

non. Voilà donc un groupe de monuments qui dérivent de la même école, et paraissent contemporains. Nous n'hésiterons pas à reconnaître, ici comme au Parthénon, l'œuvre d'artistes formés à l'école de maîtres antérieurs à Phidias, et restés étrangers à son influence [1]. Et nous croyons volontiers que les sculpteurs du Théséion ont exécuté les métopes vers le temps où travaillaient au Parthénon les vieux maîtres qui se rattachaient encore à la tradition d'Hégias et de Kritios.

1. M. Julius les rattache à l'école de Myron : *le Metope del tempio di Teseo*, *Annali*, 1878, p. 202. Mais la découverte des métopes du Trésor des Athéniens à Delphes nous montre que ce style est antérieur à Myron.

Admettre que l'achèvement du temple est postérieur à celui du Parthénon, est une hypothèse qu'autorise, on l'a vu, l'examen des formes architecturales. On ne saurait autrement expliquer l'écart de style qui sépare les métopes et la frise du Théséion. La frise, encore en place, ne se déroule pas d'une façon continue autour du mur de la cella. Limitée aux deux façades est et ouest, elle court sur l'entablement qui surmonte les colonnes du pronaos et de l'opisthodome. Chose curieuse, elle n'a pas la même longueur sur les deux façades; tandis qu'à l'ouest elle se termine aux antes, à l'est elle accompagne l'entablement prolongé jusqu'à la colonnade extérieure, et se trouve ainsi dans le rapport de 6 à 5 avec celle de la façade postérieure [1].

Sur la frise orientale est représenté un combat entre des guerriers grecs, et des adversaires qui semblent n'avoir d'autres armes que des quartiers de rocher. De toutes les interprétations proposées, la plus satisfaisante est encore la plus ancienne, celle d'Otfried Müller, qui reconnaissait ici la lutte des Athéniens conduits par Thésée contre les Pallantides, race de géants, nés de Pallas, le fils du roi Pandion [2]. A vrai dire, le sujet a moins d'importance pour nous que le style et la composition. Or, on constate ici des procédés d'arrangement et d'exécution qui nous éloignent singulièrement des métopes. La frise, très serrée, est divisée en trois parties : un sujet central, et deux sujets épisodiques. Au centre, un combat furieux : les Athéniens attaquent vigoureusement les Pallantides qui plient, et dont plusieurs sont étendus morts sur le sol; à lui seul, Thésée fait face à trois de ses ennemis. A gauche, un épisode : un Athénien charge de liens un ennemi tombé sur les genoux, et d'autres s'empressent autour de lui. A droite, une scène analogue : les vainqueurs amènent un captif, et dressent un trophée de victoire. Mais il faut surtout prêter attention aux deux

1. Pour la disposition de la frise, voir la pl. LXXIII des *Denkmaeler* de Baumeister; cf. Stuart et Revett, *Antiquities of Athens*, III, pl. 14 (gravures reproduites dans Baumeister, *Denkmaeler*, fig. 1867-1870, p. 1782-1783) et *Ancient marbles*, IX, pl. 12-20. Pour la frise est, voir les croquis au trait donnés dans O. Müller, *Denkmaeler der alten Kunst*, I, 109. De bonnes reproductions sont publiées, pour la première fois, par Brunn, *Denkmaeler* nos 406-408.

2. O. Müller, *Kunstarch. Werke*, IV, 1. Cf. Plutarque, *Thésée*, 13. Brunn y voit le combat des Athéniens contre Eurysthée, près des roches scironiennes. (*Sitzungsberichte der bayer. Akad.*, 1874, II, p. 51.) M. Lolling y voit Ion et les Athéniens repoussant les Eleusiniens; *Goetting. gelehrte Nachrichten*, 1871, p. 17.



groupes qui séparent de la scène centrale les sujets latéraux : ces personnages assis sur des rochers sont des dieux; à gauche, Athéna, Héra et Zeus (fig. 40) ; à droite, Poseidon, Déméter et Dionysos ou Apollon. Nous retrouvons là le même esprit que dans la frise orientale du Parthénon, le même procédé de composition qui place à l'arrière-plan les dieux, spectateurs des événements ; et l'attitude aisée des dieux, leur pose noble et simple, nous font penser que le sculpteur connaît les modèles du Parthénon. Ajoutez que dans les scènes de combat, la recherche des oppositions dramatiques, la fougue du mouvement, le jeu

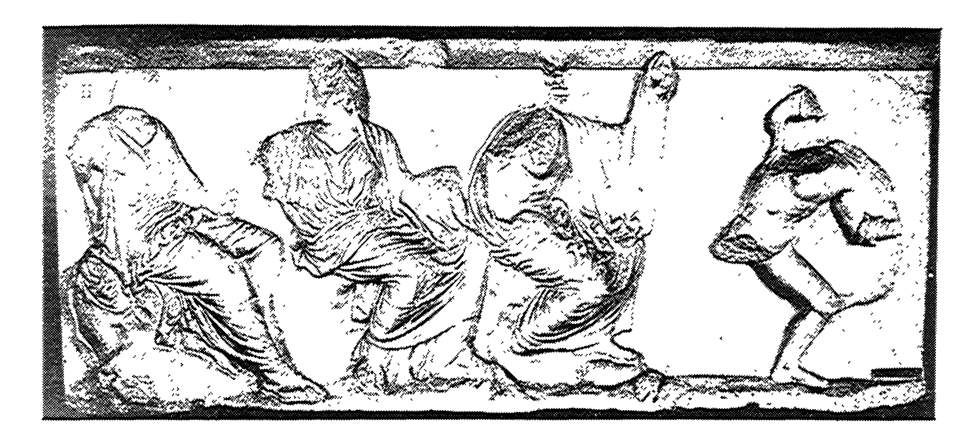


Fig. 40. — Groupe de dieux. Morceau de la frise orientale du Théséion.

des draperies, l'indication pittoresque du relief du sol, tout révèle l'influence du style nouveau qui va prévaloir dans les dernières années du cinquième siècle, et même au delà.

Le sujet de la frise occidentale, le combat des Lapithes et des Centaures, est un des thèmes courants de la sculpture monumentale. Nous devons pourtant nous y arrêter, car il offre avec les métopes du Parthénon des analogies qui ne sont pas fortuites, et nous fournissent de précieux points de repère. Tel groupe de la frise, un Centaure prêt à frapper un Lapithe tombé [1], est une réplique manifeste de la métope IV du Parthénon (fig. 41). Et nous connaissons déjà, par la métope XXVIII, ce Centaure caracolant, une peau de lion ou de pan-

1. *Ancient marbles*, pl. IX, pl. 18.

thère jetée sur le bras gauche [1]. Notez cependant qu'il s'agit ici d'une frise, où les sujets sont liés, et non découpés en tableaux comme au Parthénon, et que, par suite, le sculpteur a dû chercher ailleurs d'autres modèles, par exemple, dans la Centauromachie peinte par Micon sur les murs du Théséion de Cimon. Il a pu trouver là le prototype de ce groupe si curieux du Lapithe invulnérable, Caeneus, que deux Centaures accostés symétriquement, comme deux figures héraldiques, écrasent sous le poids d'un énorme rocher, et dont les jambes ont déjà disparu sous la terre amoncelée autour de lui (fig. 42). Peut-être Micon avait-il introduit dans sa grande fresque ce groupement déjà familier à l'ancienne imagerie grecque [2], et comme il est reproduit à Phigalie et dans la frise lycienne de l'hérôon de Trysa, on doit penser qu'il dérive d'un original fort connu.



Fig. 41. — Centauromachie. Fragment de la frise ouest du Théséion.

Hésiterons-nous à rattacher à la tradition de Phidias ces sculpteurs

1. *Ancient marbles*, IX, pl. 19.

2. Voir l'étude de G. Loeschcke, *Bildliche Tradition* dans les *Bonner Studien R. Kekulé gewidmet*, Berlin, 1890, p. 248.

du Théséion, qui s'inspirent si directement des métopes du Parthénon, et, suivant l'exemple donné par l'atelier du grand maître attique, savent enrichir la sculpture décorative d'emprunts faits aux grandes œuvres de la peinture? D'autres indices permettent encore de placer la frise du Théséion après l'achèvement du Parthénon. Par l'accent nerveux du style, et la forte saillie du relief, elle appartient déjà au type de frise que nous allons trouver au temple d'Athéna Niké; elle forme la transition entre le Parthénon et les œuvres des successeurs de Phidias, et représente bien pour nous la plastique des dernières années du gouvernement de Périclès, entre les années 438 et 432 environ.



Fig. 42. — Centauromachie. Fragment de la frise ouest du Théséion.

Hors d'Athènes, le temple d'Athéna à Sunium nous offre un nouveau témoignage de l'activité qui règne en Attique au temps de Périclès. On connaissait depuis longtemps les ruines célèbres de cet édifice, que des fouilles poursuivies en 1884 ont complètement dégagé[1].

1. Les fouilles ont été faites par l'Institut archéologique allemand d'Athènes. Voir Doerpfeld, *Mittheil. Athen,* IX, 1884, p. 324; pl. XV, XVI.

Le résultat de ces investigations a été de constater que le temple, postérieur de quelques années au Parthénon, s'élevait sur l'emplacement d'un édifice plus ancien, et de compléter, par de nouveaux fragments, ce qui restait de la frise[1]. Par malheur, ces treize plaques sculptées sont trop mutilées pour que nous nous attardions à les décrire. Quelques fragments d'une Gigantomachie et d'une Centauromachie, d'autres représentant les exploits de Thésée, prouvent que les artistes avaient puisé dans ce répertoire inépuisable que les fresques des Polygnote et des Micon fournissaient à la sculpture. On constate une fois de plus avec quel empressement ces sujets renouvelés, rajeunis par une entente nouvelle des lois de la composition, sont adoptés partout; et le peu de scrupule qu'éprouvent les sculpteurs à les répéter est un témoignage bien significatif de l'unité d'inspiration qui règne en Attique dans la sculpture monumentale.

§ 2. — LES SCULPTURES DE L'ÉRECHTHÉION.

L'histoire politique d'Athènes, de 431 à la fin du cinquième siècle, suffit à expliquer le ralentissement des travaux d'art qui avaient illustré les années de paix et de prospérité. Les premières hostilités de la guerre du Péloponnèse, au printemps de 431, la peste de 430, les invasions en Attique, les désastres de la guerre de Sicile, en 413, tous ces événements nous font comprendre que l'heure n'est plus aux grandes entreprises. Pourtant, les Athéniens ne se désintéressent pas de l'Acropole et de ses monuments. Le rocher sacré, devenu, grâce à Périclès, une véritable œuvre d'art travaillée de main d'homme, reste l'objet de leurs plus chères préoccupations. L'activité y renaît avec le succès; la reprise des travaux marque les périodes d'accalmie et d'espérance; mais les revers amènent de brusques arrêts, et l'histoire de l'Érechthéion, construit pendant la guerre du Péloponnèse, montre

1. Fabricius, *Mittheil. Athen,* IX, 1884, pl. XVII, XVIII, XIX. Quelques morceaux, connus antérieurement, sont dessinés dans l'*Expédition de Morée,* III, pl. 33 et 35. Cf. K. Lange, *Mittheil. Athen,* VI, 1881, p. 233. Le style de la frise est assez voisin du style des métopes du Théséion. M. Furtwaengler émet l'hypothèse qu'elle pourrait appartenir au temple plus ancien. *Meisterwerke,* p. 72, note 2.



bien à quel point l'art subit le contre-coup de la lutte où se joue la fortune d'Athènes.

L'emplacement occupé par l'Érechthéion était consacré, de longue date, par la tradition religieuse. Le trou creusé dans le roc par le trident de Poseidon, la source d'eau salée, l'olivier sacré que les Perses avaient en vain essayé de détruire, faisaient de cette partie du plateau le lieu saint par excellence. C'est là que fut édifié le nouveau sanctuaire, destiné à remplacer l'ancien temple à double cella qui avait si cruellement souffert de l'invasion perse. L'Érechthéion n'est pas cité parmi les édifices construits par Périclès, et l'on a reconnu, depuis longtemps, qu'il est postérieur à la mort du grand homme d'État. Mais, dans une importante étude, M. Furtwaengler en a reconstitué l'histoire d'une façon décisive [1]. La construction du nouvel édifice fut certainement inspirée par un esprit de réaction contre les plans de Périclès. Elle fut l'œuvre du parti conservateur, dirigé par Nicias. L'Érechthéion ne devait être qu'une sorte de rajeunissement du vieux temple, qui, provisoirement réédifié, était resté le centre du culte d'Athéna et d'Érechthée ; il devait occuper un emplacement tout voisin de ses fondations, sur lesquelles il empiétait en partie ; il devait renfermer dans son enceinte les signes sacrés et la vieille idole de bois d'Athéna. Aussi, tout neuf qu'il fût, on l'appelait « le vieux temple » (ὁ νεὼς ὁ ἀρχαῖος. Il n'était pas encore terminé dans son ensemble qu'on s'empressait d'y installer le *xoanon* vénéré [2].

Pendant les premières années de la guerre du Péloponnèse, on n'a pas le loisir de commencer les travaux. Mais ils sont poussés avec activité de 421 à 413, pendant les années tranquilles qui suivent la paix de Nicias, et précèdent les désastres de l'expédition de Sicile [3]. Il y a là une période de calme, qui succède à la « guerre de dix ans », et marque une vigoureuse reprise de l'activité artistique. Les malheurs de 413 ont pour conséquence une interruption de quatre

1. Nous renvoyons le lecteur à un remarquable chapitre des *Meisterwerke*, p. 192-199.

2. Dans des inscriptions attiques, l'Érechthéion est désigné par les termes suivants : τοῦ νεὼ τοῦ ἐμ πόλει ἐν ὧι τὸ ἀρχαῖον ἄγαλμα. *Corpus inscr. attic.*, I, 322, 1. Ailleurs il est appelé le « vieux temple d'Athéna Polias ». [τὸν νεὼν τ] ὸν ἀρχαῖον τῆς Ἀθηνᾶς τ[ῆς Πολιάδος]. *Corpus inscr. attic.*, II, 464, 6.

3. Michaelis, *Mittheil. Athen*, XIV, p. 363.

4. τὸν δεκαετῆ πόλεμον (Thucydide, V, 25).

ans dans la construction de l'Érechthéion. On se remet à l'œuvre en 409, sous l'archontat de Dioclès, quand les succès d'Alcibiade à Cyzique ont rendu confiance aux Athéniens, et réveillé leurs espérances. Cette année même, une commission d'épistates est chargée de vérifier l'état des travaux et d'en dresser un relevé que de précieux textes épigraphiques nous ont conservé[1]. Nous savons par là que le gros œuvre était presque terminé, et les murs poussés jusqu'à l'avant-dernière assise. Une suite, malheureusement incomplète, de comptes de gestion nous donne en outre le détail des travaux exécutés pendant les années 409, 408 et 407[2]; à cette date, on achève de canneler les colonnes, on pose les toitures, on peint à l'encaustique les charpentes des combles, on sculpte et l'on met en place les figures de la frise. Le temple est presque achevé, quand un incendie en détruit quelques parties en 406. Mais on sait quelles causes empêchent une restauration immédiate. L'effort suprême tenté en 406 aux Arginuses, la mémorable défaite d'Ægos Potamos, qui, l'année suivante, porte à Athènes le coup décisif, le siège de la ville par les troupes de Pausanias et de Lysandre font assez comprendre pourquoi le temple reste à demi ruiné jusqu'en 395, jusqu'au moment où, sous l'archontat de Diophante, on restaure les parties atteintes par l'incendie[3].

La distribution intérieure de l'Érechthéion a été longtemps un problème très discuté [4]. Elle est aujourd'hui fort claire. M. Furtwaengler a démontré, avec la plus grande précision, qu'elle reproduisait, dans des proportions plus petites, celles du vieux temple. A l'est,

1. *Corpus inscr. atticarum*, I, n° 322. Newton, *Ancient Greek inscr. in the Brit. museum*, I, n° 35. Cf. Choisy, *Études épigraphiques sur l'architecture grecque, l'Érechthéion*, p. 88, *inscr.* II.

2. *Corpus inscr. atticarum*, I, 324. Choisy, *ouvrage cité*, p. 115, *inscr.* VI. Ces textes et les précédents sont reproduits par Michaelis dans la nouvelle édition de l'ouvrage d'Otto Jahn : *Pausaniae descriptio arcis Athenarum*, Bonn, 1880, p. 44. De nouveaux fragments, découverts en 1888, ont été étudiés par M. Michaelis, *Mittheil. Athen*, XIV, p. 349-366. Cf. Δελτίον ἀρχ. 1888, p. 87.

3. Choisy, p. 136, cf. *Hermes*, II, p. 21.

4. La bibliographie des travaux relatifs à l'Érechthéion est considérable. Nous donnons seulement pour mémoire l'indication des ouvrages déjà anciens de Inwood (1827) de Quast (1840) et de mémoires plus récents, comme celui de Fergusson, *Das Erechtheion*, Leipzig, 1880. Nous signalerons encore ceux de M. L. Julius, *Ueber das Erechtheion*, 1878, et de M. Fowler, dans les *Papers of the american School*, I, 1882-1883. Jane E. Harrison, *Mythology and Monuments of ancient Athens*, p. 483 et suivantes. Cf. Le plan adopté par Beulé (*l'Acropole d'Athènes*, II, p. 216 suivantes) est fondé sur la restauration de Tétaz, conservée à l'École des Beaux-Arts. (Cf. Tétaz, *Revue arch.*, 1851, p. 1-12).



s'ouvre sur un portique la grande cella d'Athéna, le ναὸς τῆς Πολιάδος [1]. Au milieu, une chambre intérieure divisée en deux pièces, l'une au nord, l'autre au sud [2]. Celle du nord renfermait la source d'eau salée, l'autel de Poseidon-Érechthée, et communiquait avec le caveau où l'on montrait le trou du trident, sous le portique nord. Celle du sud était réservée au culte du héros Boutès. A l'ouest, le vestibule auquel donnait accès le portique nord s'appelait le Cécropion; un escalier et une porte le mettaient en communication avec le portique sud, celui des Caryatides. Sans nous arrêter plus longtemps aux divisions intérieures, nous irons droit au portique des Caryatides, à celui que les inventaires de 409 désignent sous le nom suivant : « le portique qui est près du Cécropion » (ἡ πρόστασις ἡ πρὸς τῷ Κεκροπίῳ)[3]. Un soubassement supportant un haut stylobate, ou plutôt un mur d'appui, cerné à sa partie supérieure par une moulure décorée d'oves; six statues de jeunes filles formant colonnade, et soutenant un léger entablement ionique, orné de fleurons et de denticules; un plafond de marbre à caissons sculptés, voilà les éléments de cette élégante construction, qui reste une des œuvres les plus originales et les plus coquettes de l'architecture attique (fig. 43)[4]. Ainsi ouverte sur l'intérieur de l'Acropole, baignée de tous côtés d'air et de lumière, cette sorte de *loggia* était sans doute réservée aux femmes et aux jeunes filles attachées au culte d'Athéna Polias. C'était comme un balcon d'où les jeunes Errhéphores, soumises à une sévère réclusion, pouvaient, aux jours de fête, jouir du spectacle des cortèges sacrés, et suivre du regard la marche lente et rythmée des processions.

On a souvent cité et commenté le passage bien connu où Vitruve explique l'origine du nom de Caryatides donné à ces statues de fem-

1. Pausanias, I, 27, 1.
2. C'est l'οἴκημα διπλοῦν dont parle Pausanias, I, 62, 5.
3. *Corpus inscr. atticarum*, I, 322.
4. Les plus graves mutilations dont l'édifice ait souffert datent du bombardement de 1687. Lorsque Stuart et Revett le dessinèrent au dix-huitième siècle, cinq Caryatides sur six étaient conservées (*Antiquities of Athens*, II, pl. 19, 30, 33). La sixième était brisée ; le torse a été retrouvé en 1837, et remis en place en 1846, quand la tribune fut restaurée aux frais du gouvernement français par les soins de M. Paccard. La même année, celle des Caryatides qui avait été emportée par lord Elgin fut remplacée par un moulage en terre cuite envoyé de Londres.

mes qui jouent pour ainsi dire le rôle de colonnes vivantes[1]. Suivant les sources grecques mises à profit par l'écrivain latin, ce nom rappellerait celui des femmes de la ville de Caryæ dans le Péloponnèse. Au temps des guerres médiques, les Caryates avaient fait cause commune avec les Perses. Les Grecs les châtièrent rudement; leurs femmes furent emmenées en captivité; c'est pour perpétuer la honte du châtiment que « les architectes de cette époque employèrent les images de ces femmes dans les édifices publics, et les firent servir à porter des poids; ils voulaient que le souvenir du forfait et de la punition des Caryates parvînt jusqu'à la postérité ». La légende est fort suspecte; et l'on a pu, avec grande vraisemblance, songer beaucoup plutôt aux jeunes filles laconiennes qui venaient à Caryae exécuter en l'honneur d'Artémis les danses « caryatides »[2]. Ce qui est certain, c'est qu'en Attique, au cinquième siècle, ce terme de Caryatides n'était pas entré dans l'usage courant, car dans l'inventaire des travaux de l'Érechthéion les Caryatides sont appelées simplement « les jeunes filles » (αἱ κόραι).

L'idée de donner à des supports architecturaux la forme de statues féminines était-elle déjà connue, ou faut-il en faire honneur aux sculpteurs de l'Érechthéion[3]? Les découvertes récentes de Delphes permettent d'affirmer que les Caryatides de la tribune avaient des prototypes. Non loin du Trésor des Siphniens, les fouilles ont mis au jour les fragments de quatre Caryatides archaïques, plus grandes que nature[4]. Les têtes, apparentées pour le type et la forme de la coiffure à celles des statues archaïques de l'Acropole, sont coiffées d'une sorte de calathos orné de reliefs, et dont le rôle est évidemment de servir de support à un entablement. Pour deux de ces figures, la décoration circulaire du calathos était complète : c'étaient les figures d'angle; pour les deux autres, elle n'en ornait qu'une moitié : c'étaient les fires médianes. Ajoutez encore que, dans l'une des têtes conservées, le calathos se soude à la coiffure par un bandeau décoré de rais de cœur;

1. Vitruve, I, 1, 5.
2. Voir la discussion de Rayet, *Monuments de l'art antique*, notice des pl. 40, 41.
3. On connaît les Atlantes du temple d'Agrigente. Mais il n'y a qu'un rapport très lointain entre le type de la Caryatide et celui de l'Atlante.
4. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, 1894, p. 194-195.

c'est comme une indication timide du caractère architectural attribué à la statue. Ainsi voilà déjà le principe posé et appliqué. Nous allons voir que les Attiques le développent hardiment, et trouvent pour la Caryatide la formule la plus achevée.

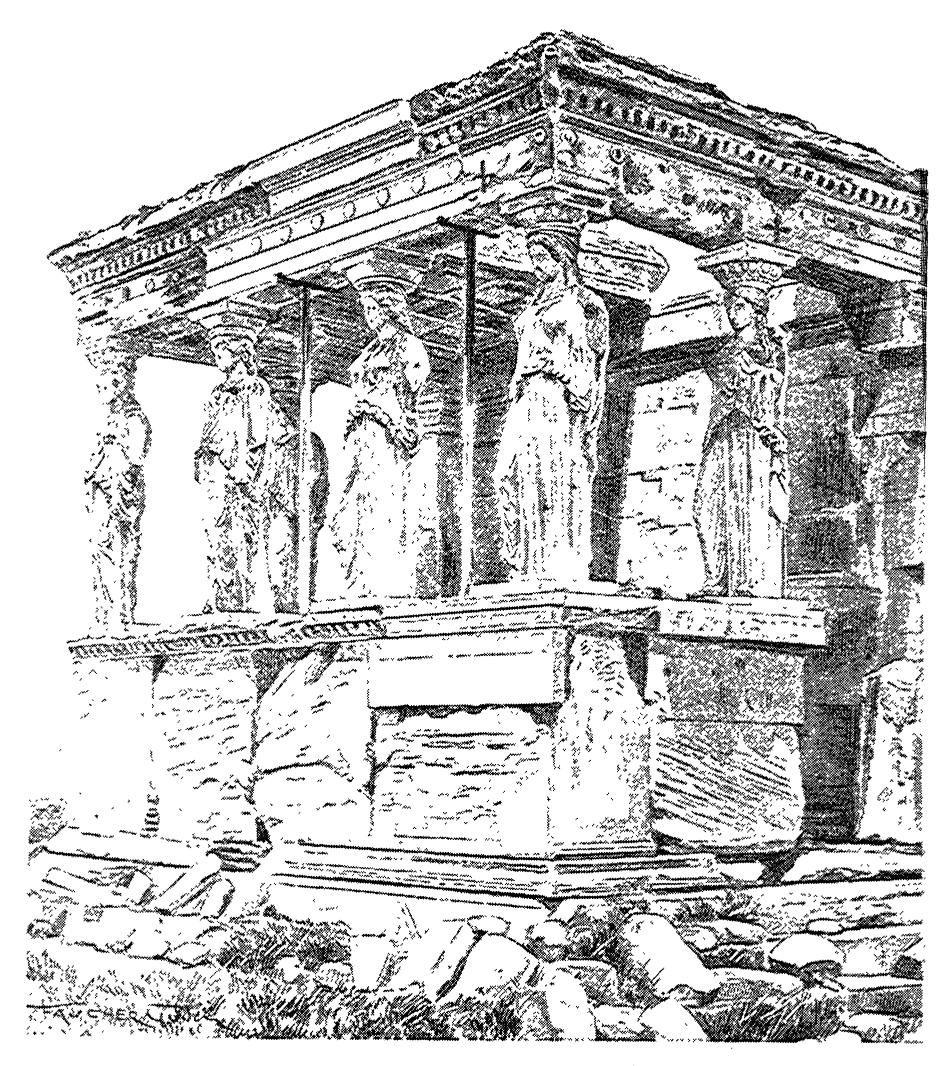


Fig. 43. — Le portique des Caryatides à l'Érechthéion.

Familiarisés comme nous le sommes aujourd'hui avec une conception devenue classique et banale, il nous faut un effort de réflexion pour comprendre avec quelle justesse de sentiment et de goût le sculpteur et l'architecte ont su concilier ici des exigences contradictoires : d'une

part, la nécessité de donner au support une solidité matérielle qui éveille l'idée de force et de résistance ; de l'autre, l'obligation impérieuse de respecter le caractère d'élégance et pour ainsi dire de mollesse propre à la forme féminine. A ce point de vue, le portique des « κόραι » est un pur chef-d'œuvre d'art et de raison. Tandis qu'une plinthe carrée, glissée sous les statues, permet de donner au support une hauteur plus grande sans exagérer les proportions, le chapiteau, réduit à une simple échine encore évidée par les creux des oves, pose sur un coussinet qui semble en amortir le poids. L'entablement lui-même est très allégé, et le fardeau pèse peu à ces jeunes filles qui, droites et immobiles, une jambe légèrement fléchie, font songer à des Canéphores des Panathénées, faisant halte à quelque arrêt du cortège. Ce détail d'attitude si juste ne détermine pas seulement une ligne heureusement rompue, qui assouplit la raideur de la pose ; l'artiste en a tiré le plus ingénieux parti pour satisfaire l'esprit qui calcule d'instinct la force de résistance du support. Des six Caryatides, trois, celles de droite, fléchissent la jambe droite ; le poids du corps porte sur la jambe gauche, tournée vers le dehors, et de ce côté les longs plis droits de la robe réveillent le souvenir des fines cannelures d'une colonne ionique. Reportez-vous aux figures de gauche ; l'attitude est renversée ; la jambe fléchie est tournée vers l'intérieur, et ainsi l'œil, en suivant les contours extérieurs des statues, ne perçoit que des lignes pleines et fermes, un peu détendues par le léger hanchement qui vient fort à propos rappeler le renflement traditionnel de la colonne.

En s'associant à l'architecture d'une manière si intime, la sculpture n'abdiquait pourtant pas ses droits. On peut étudier sous tous ses aspects celle des Caryatides que lord Elgin a rapportée à Londres : détachée de son cadre, isolée de ses compagnes, elle n'en reste pas moins une admirable œuvre d'art (fig. 44)[1]. Sans doute on ne saurait oublier sa destination que bien des détails, à défaut du chapiteau, suffiraient à révéler. Si la masse abondante de la chevelure s'enroule en tresses autour de la tête, et s'épand sur la nuque en une large nappe, c'est pour élargir l'assise du chapiteau et renforcer l'épaisseur du cou. Pour la

1. *Ancient marbles*, IX, pl. 6. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, pl. 40 ; cf. *Catalogue of Sculpture in the Brit. Museum*, 1892, p. 233, n° 407.

même raison le sculpteur a dû emprunter à une ancienne mode archaïque les boucles qui tombent sur les épaules, et donnent plus d'ampleur à la coiffure ; il a dû aussi accuser avec vigueur la saillie des formes dans le buste, qui se cambre et se porte en avant. Mais pour la dignité de l'attitude, ces jeunes filles sont bien les sœurs des Canéphores du Parthénon. Elles en ont le costume, le long chiton dorique aux plis droits, serré à la taille par une ceinture ; elles en ont la démarche, le maintien réservé, et c'est avec la même grâce chaste qu'elles offrent aux regards leurs bras nus, tombant inoccupés le long du corps. Nous reconnaissons là, sans hésiter, le style de l'école de Phidias, avec une certaine recherche du moelleux dans l'exécution, qui seule peut dénoncer une date postérieure au Parthénon. Nous savons d'ailleurs que les Caryatides étaient en place au moment de la reprise des travaux, en 409. Elles ont donc été exécutées en même temps que le gros œuvre de l'Érechthéion.



Fig. 44. — Caryatide de l'Érechthéion. (British Museum.)

Le reste de la décoration sculpturale appartient à une époque un peu plus récente. Nous voulons parler de la frise qui se déroulait autour de l'Érechthéion, et qui, par une particularité digne d'attention, se composait d'un bandeau en pierre bleu-noir d'Éleusis, sur lequel étaient

fixées, à l'aide de crampons, des figures en bas-reliefs, sculptées en marbre pentélique. L'inventaire dressé en 409 et les comptes des années suivantes permettent d'établir avec certitude la date de la frise[1].

Au moment où recommencent les travaux, il reste à terminer tout le couronnement



A B

Fig. 45. — Fragments de la frise de l'Érechthéion. (Athènes.)

de l'édifice. Les architraves sont inachevées; les pierres des frontons ne sont pas encore taillées. Les comptes de prytanies, qui se succèdent régulièrement, nous apprennent que dans l'été de 409 on pose les blocs en pierre d'Éleusis qui servent de fond à la frise[2]. Dans

1. Michaelis, *Mittheil. Athen*, XIV, p. 349-366.
2. ὁ 'Ελευσινιακός λίθος πρὸς ὧι τὰ ζῶια. *Corpus inscr. atticar.*, I, 322.

le courant des années 408 et 407, les figures de la frise sont achevées, mises en place et payées, après qu'on a réglé toutes les dépenses pour l'achèvement de la toiture, pour la peinture à l'encaustique des cymaises, et pour la dorure des fleurons (κάλχαι). Les mêmes textes épigraphiques nous font connaître les noms des sculpteurs qui ont travaillé à la frise : Agathanor d'Alopéké, Phyromakhos de Képhisia, Praxias



Fig. 46. — Fragment de la frise de l'Érechthéion. (Athènes.)

de Mélité, Antiphanès du Céramique, Mynnion d'Agrylé, Soclos d'Alopéké, Hiasos de Collyte[1]. Ces sculpteurs, parmi lesquels se trouvent en majorité des métèques, c'est-à-dire des étrangers domiciliés à Athènes[2], sont à vrai dire des praticiens ; ils travaillent à la pièce, et sont payés environ 60 drachmes par figure. Celui dont la mention revient le plus souvent, dans ce fragment de compte, est Phyromakhos

1. Cf. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 526, p. 356.

2. Ainsi Agathanor, Praxias, Mynnion, Soclos, dont les noms sont suivis de l'indication du dème avec la formule οἰκῶν. Ainsi : Πραχσίας ἐμ Μέλιτηι οἰκῶν.

de Képhisia. Mais bien que ce nom soit porté plus tard, au troisième siècle, par un artiste athénien, nous n'avons aucune raison de reconnaître en lui le chef de l'atelier. Le principal auteur de la frise, dont on a proposé de faire honneur à Callimaque [1], reste inconnu. Nous voyons tout au moins, par un curieux exemple, comment est constitué un de ces ateliers de sculpteurs qui prend l'entreprise de la décoration d'un monument : un maître composant l'esquisse, modelant les maquettes; des praticiens travaillant sous sa direction. Toutes proportions gardées, n'est-ce pas ainsi qu'il faut se représenter, trente ans plus tôt, l'atelier de Phidias ?

Le musée de l'Acropole ne possède qu'un petit nombre de ces figures en marbre blanc, qui se détachaient comme en silhouette sur le fond plus sombre de la pierre calcaire d'Éleusis [2]. Encore sont-elles trop mutilées pour qu'on puisse essayer de reconstituer l'ensemble de la frise. Une figure assise sur un trépied fait penser à une scène d'oracle. D'autres représentées trônant, dans l'attitude des divinités du Parthénon, permettent de supposer que le sujet bien connu du groupe des dieux avait trouvé place dans la composition. Deux femmes assises, tenant chacune un enfant sur leurs genoux, éveillent le souvenir de Déméter avec Iacchos, de Pandrose portant le petit Érichthonios [3]. Les comptes de prytanies font mention de quelques figures qui n'ont pas été retrouvées, et, chose curieuse, ils les désignent par à peu près : « Le jeune homme écrivant; la femme près du char, ainsi que les deux mulets; le jeune homme auprès de la cuirasse; le cheval et l'homme vu par derrière, qui le frappe; le char et le jeune homme, et les deux chevaux attelés... » Faut-il en conclure qu'ici, comme au Parthénon, une partie de la frise représentait des scènes empruntées à la vie réelle? L'hypothèse est plausible, mais il serait chimérique de prétendre aller plus loin. Aussi bien nous devons surtout prêter attention aux caractères de style. Or, si mutilés qu'ils soient, ces fragments suffisent à nous montrer, avec l'influence persistante du style de l'école de Phidias,

1. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 221.

2. M. Schoene en a donné une description détaillée avec une reproduction. *Griechische Reliefs*, p. 2-14, pl. I-IV. Pour la bibliographie antérieure, voir Le Bas-Reinach, *Voyage arch.*, p. 56. Les meilleures reproductions sont celles de Brunn, *Denkmaeler gr. roem. Sculpt.*, nos 31, 32, 33.

3. Pour ces identifications, voir Schoene, *ouvr. cité;* Robert, *Hermes*, 1890, p. 431-445.

une recherche de l'effet pittoresque de plus en plus marquée. On peut examiner à ce point de vue les morceaux les plus remarquables ; deux hommes groupés ensemble, l'un au second plan, appuyé sur son bâton, l'autre au premier plan, agenouillé, et faisant le geste de rattacher sa sandale (fig. 45 A.) ; le joli fragment où deux femmes semblent converser, dans une attitude d'amicale familiarité (fig. 45, B.) ; enfin la figure de femme assise tenant un enfant sur ses genoux (fig. 46). Les draperies sont curieusement refouillées, épousent la forme du corps, et le nu s'accuse sous le jeu des plis. A n'en pas douter, la sculpture s'engage avec ardeur dans la voie nouvelle que lui a ouverte l'imitation du style de la peinture ; elle modifie déjà dans le sens du raffinement la manière sobre et large de Phidias, et l'on voit se manifester une recherche de virtuosité qui va trouver son expression encore plus complète dans les marbres du temple d'Athéna Niké.

§ 3. — LES SCULPTURES DU TEMPLE D'ATHÉNA NIKÉ.

En avant de l'aile sud des Propylées, une sorte de bastion, dessinant un rectangle irrégulier, se projette vers l'ouest, et domine l'entrée de l'Acropole. C'est le *Pyrgos*, littéralement « la tour », dont la plate-forme sert de soubassement au petit temple ionique d'Athéna Niké (fig. 47). C'est le temple que Pausanias signale d'un mot, en le désignant sous son nom populaire de « temple de la Victoire sans ailes » (Νίκης 'Απτέρου ναός) [1]. En réalité, ce petit sanctuaire était consacré à Athéna Niké, c'est-à-dire à Athéna Victorieuse [2]. La Victoire qui y recevait un culte n'était que l'attribut, et comme l'émanation de la déesse Poliade, dont elle ne se séparait pas. Quant à la dénomination de « Victoire sans ailes » adoptée par Pausanias, elle s'explique facilement par la nature du *xoanon* conservé à la place d'honneur dans la cella. C'était une statue de bois d'Athéna Niké ; elle représentait la déesse tenant d'une main

1. Pausanias, I, 22, 4 ; Cf. II, 30, 2.

2. « Minerve, dit fort bien Beulé, était la Victoire même ; ce n'était pas un *surnom*, c'était son *nom* ; on ne disait pas Minerve Victorieuse, mais, par la réunion énergique de deux substantifs, Minerve-Victoire ». Beulé, L'*Acropole d'Athènes*, I, p. 234. Le nom officiel de la divinité honorée dans le temple est 'Αθηναία Νίκη ou bien ἡ 'Αθηνᾶ ἡ Νίκη. C'est seulement à une date récente qu'on trouve la mention la Niké de l'Acropole ; *Corpus inscr. att.*, III, 659, ἱερέα Νίκ[ης τῆς ἐξ ἀ]κροπό[λ]εως. Voir les textes cités par Michaelis, *Pausaniae descriptio arcis Athenarum*, p. 2, note 6.

une pomme de grenade, de l'autre un casque[1]. Elle ne portait ni la lance, ni l'attribut de la Niké aux ailes déployées que Phidias avait prêté à la Parthénos. Il n'en fallait pas plus pour provoquer l'étonnement, et justifier le nom tardif et populaire recueilli par Pausanias[2].

La date exacte de la construction du temple ne nous est connue par aucun texte. A défaut de sources littéraires, il faut, pour la déterminer, s'en rapporter aux faits matériels, aux indices qu'on peut relever en étudiant le temple lui-même, et la place qu'il occupe sur le bastion. Or, nous savons aujourd'hui que le *Pyrgos* est l'œuvre de Cimon. C'est Cimon qui fit construire le terrassement avec le mur en pierre calcaire qui le soutient. Lorsque, sous le gouvernement de Périclès, de 437 à 433, Mnésiclès édifia les Propylées, il dut rétrécir l'aile sud-ouest, pour respecter un grand autel d'Athéna Niké, établi sur le *Pyrgos*. Mais il n'avait certainement pas prévu ce petit édifice qui se dresse à l'angle sud-ouest du bastion, dans une situation anormale, en parfait désaccord avec les lignes des Propylées. Le temple et le dallage en marbre qui l'entoure sont donc postérieurs à l'achèvement des Propylées[3]. Faut-il voir dans ce monument comme une protestation contre l'œuvre de Mnésiclès[4]? L'hypothèse est très plausible, et s'accorde bien avec la date qu'indiquent les faits constatés. Il faut en effet laisser un certain intervalle entre l'achèvement des Propylées et la construction du temple. La guerre éclate en 431, puis la peste sévit. C'est seulement après la mort de Périclès, et le triomphe du parti de

1. Harpocration, s. v. Νίκη Ἀθηνᾶ. Harpocration, d'après Héliodore, l'appelle un *xoanon*. Mais était-elle nécessairement de date très ancienne? M. Furtwaengler donne de bonnes raisons pour l'identifier avec la statue dont il est question dans une inscription de l'Acropole, gravée au quatrième siècle, entre 350 et 320. (Kœhler, *Hermes*, XXVI, 1891, p. 43). On nomme une commission pour en surveiller la restauration. Or la statue est un ex-voto consacré par les Athéniens après les victoires remportées en 426/5, par l'ami de Nicias, Démosthène, sur le territoire de l'Amphilochia. Elle serait donc contemporaine de la construction du temple (*Meisterwerke*, p. 211).

2. On connaît l'interprétation qu'en donne ailleurs Pausanias (III, 15, 7) : les Athéniens auraient représenté la Victoire dépourvue d'ailes, afin qu'elle ne quittât jamais Athènes. Cette explication de fantaisie a été souvent réfutée. Cf. Jane Harrison : *Mythology and Mon. of anc. Athens*, p. 366.

3. Voir sur cette question Bohn, *Die Propylaeen der Akropolis zu Athen*, 1882, p. 31 ; Wolters, *Zum Alter des Niketempels*, dans les *Bonner Studien*, Berlin, 1890, p. 92-101. Doerpfeld, *Mittheil. Athen*, X, 1885, p. 47. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 207-210. Cf. C. Robert, *Aus Kydathen* dans les *Philolog. Untersuchungen* de Kiessling et Wilamowitz-Moellendoff, I, 1880, p. 184, et les remarques de M. Bohn dans Kekulé, *Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike*, Stuttgart, 1881, p. 28.

4. C'est la théorie que développe M. Furtwaengler, *ouv. cité*.

Nicias, que les adversaires de Périclès peuvent songer à utiliser la plate-forme du *Pyrgos.* Dès lors on est conduit à désigner pour la construction du temple une date fort vraisemblable, celle de l'année 426/5, marquée par les brillants succès de Nicias et de Démos-

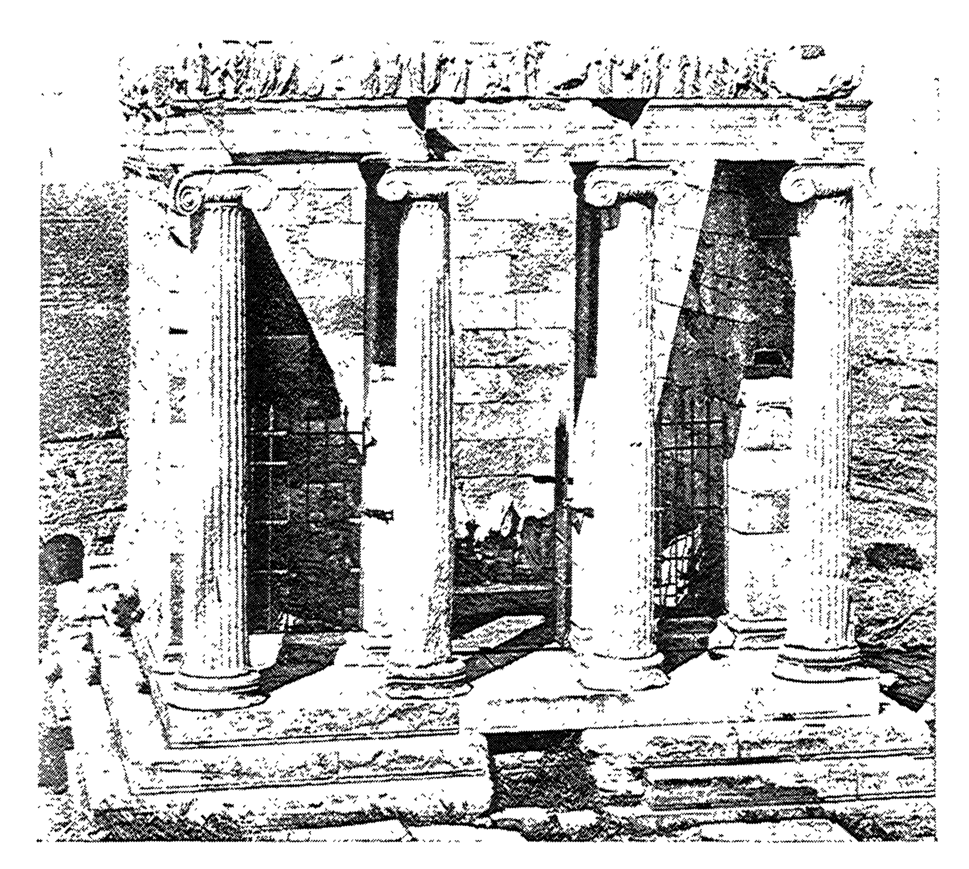


Fig. 47. — Le temple d'Athéna Niké.

thène, qui préparent la trève de 421. Le temple d'Athéna Niké serait ainsi un peu antérieur aux premiers travaux de l'Érechthéion [1].

L'histoire récente du temple est bien connue. Personne n'ignore comment, vers 1687, les Turcs démolirent le petit édifice que Spon et Wheler avaient encore vu en place, et enfouirent les matériaux sous

1. M. Benndorf a proposé d'attribuer à Cimon la construction du temple. (*Ueber das Cultusbild der Athena Nike*, Vienne, 1879, p. 17 et suiv.) Cette opinion a été réfutée, en particulier par M. Kekulé) *ouvr. cité*, p. 24. M. Furtwaengler se prononce pour la date de 426/5.

le terre-plein d'un bastion ; comment, en 1835, une habile restauration, exécutée par les architectes Hansen et Schaubert, sous la direction de Ross [1], nous a rendu, presque dans son intégrité, cette merveille de l'architecture ionique. Enseveli pendant un siècle et demi sous une batterie turque, le temple se dresse de nouveau sur le *Pyrgos* avec sa minuscule cella [2], et ses deux portiques à quatre colonnes. Quant à la frise sculptée, haute de 0,448^{m}, qui courait sur les quatre côtés, si les dalles des faces nord, sud et ouest, emportées à Londres par lord Elgin, n'ont pu être remises en place, elles ont été remplacées par des moulages en terre cuite. La face orientale a conservé ses sculptures [3].

Dans la frise orientale, le sculpteur a repris, en le développant, un thème que nous avons déjà vu au Parthénon et au « Théséion », une réunion de dieux. Au centre est Athéna debout, reconnaissable à son bouclier ; Zeus et Poseidon sont assis à ses côtés. D'autres dieux se tiennent debout et à l'extrémité droite on reconnaît Aphrodite assise, accompagnée d'Éros et de Peitho. L'état de mutilation de la frise ne permet pas d'identifier tous les personnages ; remarquons seulement que pour le type et les attitudes, quelques-uns dérivent directement des sculptures du Parthénon. Un des dieux posant son pied sur un rocher, un autre appuyé sur un sceptre, une déesse, sans doute Iris, accourant vers le centre, ont leur prototype dans les sculptures de l'école de Phidias. Quant au rôle de cette assemblée de dieux dans l'ensemble de la composition, on le comprend sans peine si l'on se reporte à la frise orientale du Théséion. Les dieux semblent attendre l'issue de la lutte qui se poursuit sur les trois autres faces, et c'est du théâtre du combat qu'accourent sans doute les déesses messagères, Iris et Niké.

A quelle guerre, réelle ou légendaire, font allusion les scènes de bataille figurées sur le reste de la frise? On a souvent remarqué que

1. L. Ross, E. Schaubert, Th. Hansen, *Die Akropolis von Athen. Der Tempel der Nike Apteros,* Berlin, 1839. Cf. la bibliographie citée dans Le Bas-Reinach, p. 120.

2. L'ensemble du temple mesure 5^{m},40 de largeur sur 8^{m},20 de longueur.

3. L'ensemble de la frise est reproduit dans Ross, *Tempel der Nike Apteros*, pl. 11, 12, et dans Le Bas-Reinach, *Voyage arch.*, *Architecture*, pl. 9-10, d'après le dessin de Landron. Les parties conservées à Londres sont gravées dans les *Ancient marbles*, t. IX, pl. 7-10 et reproduites en partie par Brunn, *Denkmaeler*, n°s 117-118. Cf. Baumeister, *Denkmaeler*, pl. XXV, et fig. 1235, 1336. Pour la bibliographie, voir Le Bas-Reinach, p.127-128, et *Catalogue of Sculpture in the British Museum*, I, n°s 421-425. Pour l'interprétation de la frise, voir Furtwaengler, *Meisterwerke,* p. 214.



les adversaires des Athéniens sont des Orientaux sur les faces nord et sud, et des Grecs sur la face occidentale. Il faut sans doute songer aux batailles de la guerre persique, à Platées en particulier, où les Grecs alliés des Barbares, Béotiens, Locriens et Thessaliens, faisaient face aux Athéniens? Mais si les souvenirs de la guerre persique ont pu fournir au sculpteur une sorte de thème général, le vrai sujet est la glorification des victoires athéniennes. Aller plus loin serait peut-être dépasser la pensée de l'artiste, qui en prêtant aux combattants grecs la demi-nudité héroïque, en supprimant les détails caractéristiques de costume et d'équipement, s'est tenu dans la généralisation



Fig. 48. — Bas-reliefs de la frise sud du temple d'Athéna Niké.

la plus large. Il a au contraire introduit des variantes assez curieuses dans les divers épisodes du combat. Sur les faces nord et sud, là où les Athéniens sont aux prises avec les Asiatiques, la lutte promet un triomphe prochain. Si quelques cavaliers perses résistent bravement, les soldats à pied cèdent aux attaques furieuses des Grecs; plusieurs d'entre eux sont tombés sur un genou, déjà vaincus; d'autres blessés ou morts, reconnaissables à leurs anaxyrides, sont étendus sur le sol. La victoire des Grecs est assurée (fig. 48 et 49)[1]. Du côté ouest, les adversaires sont égaux en courage, et le combat prend l'aspect d'une série d'engagements corps à corps. Ici, deux combattants couverts par leurs boucliers, le buste penché en avant, sont en garde et s'attaquent; ailleurs un Grec va décharger un coup furieux sur son ennemi tombé qu'il maintient à terre en le repoussant du pied. Plus loin, une mêlée

1. *Catalogue of Sculpture*, nos 423 et 424. Baumeister, *Denkmaeler*, pl. XXV, nos 1237 et 1238.

s'engage autour d'un blessé que se disputent les deux partis (fig. 50)[1]. C'est le thème des frontons d'Égine. Mais avec quelle verve et quel sentiment passionné l'artiste a su le reprendre et le renouveler!


Fig. 49. — Bas-relief de la frise sud du temple d'Athéna Niké.

On ne saurait étudier avec trop de soin, dans la frise du temple d'Athéna Niké, les procédés de style, de technique et de composition. Aucun monument, en effet, ne nous fait mieux comprendre comment, dès le temps de la guerre du Péloponnèse, l'art attique est déjà pénétré de l'esprit nouveau qui inspirera les maîtres du siècle suivant[2]. Il suffit d'examiner le style de la frise pour comprendre quelle distance la sépare du Parthénon. Voyez d'abord avec quel soin l'artiste a espacé les figures, laissé des vides dans le fond, isolé les groupes pour donner à la composition plus de clarté. Il y a là un parti pris qui s'annonçait déjà dans la frise du Théséion et qui est ici imposé en quelque sorte par le peu de hauteur de la frise; des figures trop serrées auraient compliqué les lignes et introduit dans le dessin une certaine confusion.

1. *Catalogue*, n° 422. Baumeister, n° 1239.

2. Le nom de l'auteur de la frise reste inconnu. M. Furtwaengler l'attribue au sculpteur Callimaque, qui serait aussi l'auteur de la statue d'Athéna Niké, et des Caryatides de l'Érechthéion. (*Meisterwerke*, p. 221.)

Pour la même raison, le sculpteur a dû donner aux figures une très forte saillie, et les détacher en partie du fond, pour obtenir des ombres franches, vigoureusement projetées. Ces exigences l'ont plutôt servi que gêné. Très poussé, exécuté d'une main nerveuse, le travail a un remarquable accent de vigueur, et par la netteté mordante et incisive du coup de ciseau, il éveille l'idée d'une ciselure sur bronze. La composition ne mérite pas moins qu'on s'y arrête. Dans ces scènes de bataille, qui vont devenir pour la sculpture décorative comme un thème banal, la difficulté est d'éviter la monotonie. Le sculpteur en a triomphé avec bonheur, en variant les épisodes, en alternant les groupes, en renversant

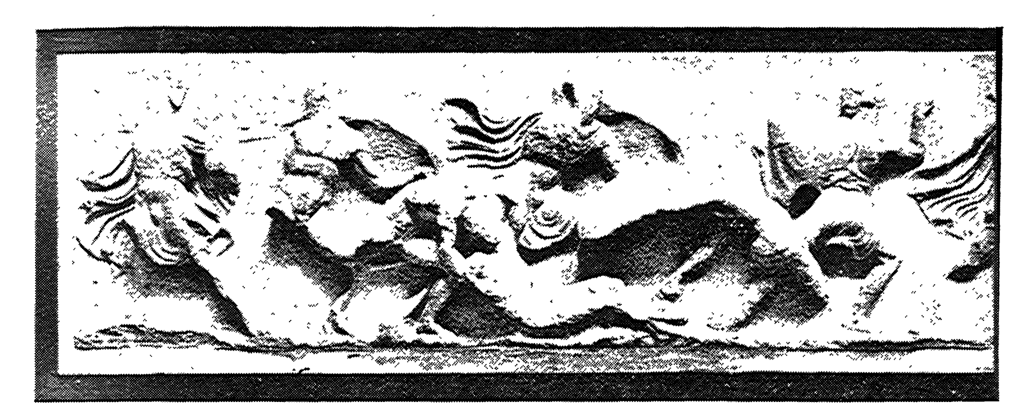


Fig. 50. — Bas-relief de la frise occidentale du temple d'Athéna Niké.

les attitudes qui risqueraient de se répéter. Mais le caractère le plus saillant de la frise, c'est l'intensité du sentiment dramatique et l'habileté de la mise en scène. Cette recherche du pathétique, ces groupements pittoresques, ces attitudes violentes imprimées aux figures hardiment lancées, voilà les témoignages les plus positifs de l'évolution qui entraîne l'art dans une direction nouvelle. A n'en pas douter, la sculpture suit le mouvement qui se dessine dans la littérature ; elle vise, elle aussi, à « la variété pathétique » introduite par Euripide dans le drame attique [1], et manifeste déjà des élans de fougue et de passion qui font prévoir le style brillant du quatrième siècle. Il faut insister sur ce point. La frise du temple d'Athéna Niké est plus voisine de celle du

1. Voir Maurice Croiset, *Hist. de la Littérature grecque*, t. III, p. 342.

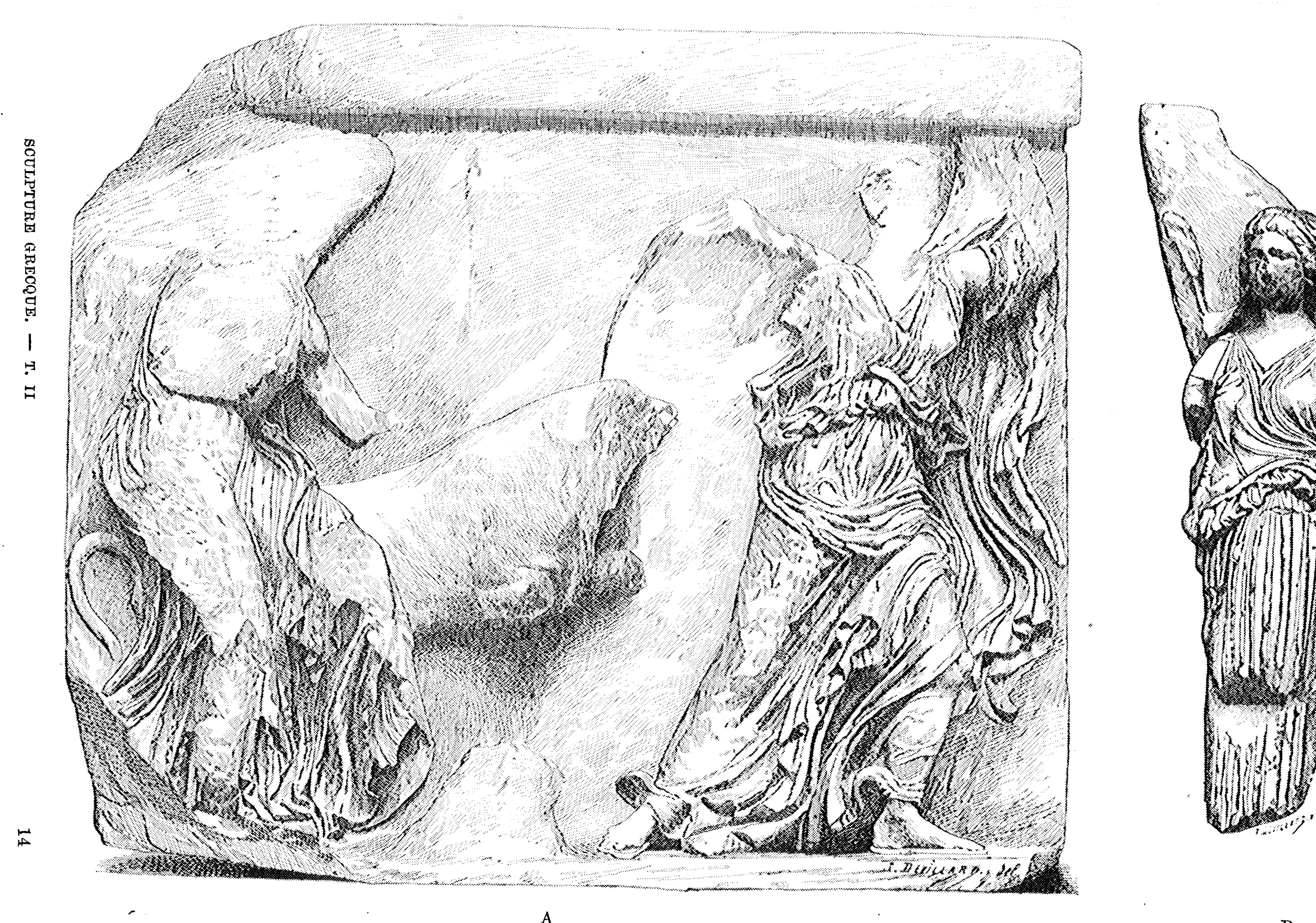
Mausolée que de l'art tranquille et majestueux du Parthénon, et l'on se ferait une idée fausse de l'histoire de la plastique à la fin du cinquième siècle, si l'on méconnaissait la portée d'une évolution qui annonce déjà l'art de Scopas et de ses émules.

La situation du temple à l'extrémité d'une plate-forme, l'escarpement des murs du *Pyrgos,* rendaient nécessaire la balustrade de marbre qui courait à hauteur d'appui autour de l'enceinte du sanctuaire. Formée de dalles hautes de $1^{m},05$, sur lesquelles était ménagé pour les sculptures un champ de $0^{m},90$, elle suivait le couronnement du *Pyrgos* sur ses trois fronts, et faisait, aux côtés nord et sud, un retour d'angle vers la façade du temple. Les bas-reliefs se développaient donc sur une longueur de 35 mètres environ. Les recherches de MM. Bohn et Kekulé ont démontré que la balustrade n'avait pas été prévue au moment de la construction du temple, et qu'elle a été ajoutée après coup [1]. Mais nous n'avons, sur la date de la balustrade, aucune donnée certaine ; le style des bas-reliefs, et surtout la nature des sujets représentés, peuvent seuls nous fournir quelques indications.

Le musée de l'Acropole possède une vingtaine de fragments, trouvés en plusieurs fois, de 1835 à 1880, mais trop incomplets pour permettre autrement que par conjecture une restitution d'ensemble des sculptures de la balustrade [2]. Pourtant la répétition de la figure d'Athéna, assise sur une proue de vaisseau ou sur un rocher contre lequel s'appuie son bouclier, permet de croire que sur les trois faces principales, la déesse assistait à une scène de triomphe et de sacrifice. Les fragments conservés suffisent à indiquer le thème traité par l'artiste. Ici, des Victoires dressent des trophées, dont l'un, à en juger par la forme du casque qui le surmonte, est un trophée grec, tandis que l'autre, auquel une Victoire attache un carquois, semble être décoré d'armes perses. Ailleurs elles amènent les victimes destinées au sacrifice, ou

1. Les sculptures de la balustrade ont été étudiées par M. Kekulé à deux reprises ; *Die Balustrade des Tempels der Athena Nike in Athen*, Leipzig, 1869, et *Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike,* Stuttgart, 1881. Cf. Beulé, *L'Acropole d'Athènes,* t. I, p. 252 et, pour une bibliographie complète, Le Bas-Reinach, *Voyage arch.,* p. 130. M. V.-W. Yorke a reconnu, parmi les marbres conservés à l'Acropole, trois nouveaux fragments de la frise. *Journal of Hellenic Studies,* XIII, 1892-93, p. 272-280, pl. X, et fig. 1-2.

2. Voir la restitution très hypothétique tentée par M. Kekulé : *Die Reliefs an der Balustrade,* pl. VII.,



A

B

Fig. 51. — A. Victoire conduisant une génisse. — B. Victoire tenant une cnémide.
Sculptures de la balustrade du temple d'Athéna Niké. (Athènes, Musée de l'Acropole.)

apportent les ustensiles sacrés. Telle qu'on l'entrevoit dans les lignes essentielles, la composition atteste le goût croissant pour l'allégorie qui se manifeste dans la seconde moitié du cinquième siècle. La conception de la Victoire, compagne d'Athéna, se modifie et s'élargit; une seule Niké ne suffit plus à personnifier la puissance de la déesse, et c'est un essaim de Victoires qui s'empresse autour d'elle comme un chœur ailé.

A la vérité, le sujet ne comportait pas un long développement. Une suite d'épisodes, n'offrant aucun élément dramatique, mais représentant dans des actions diverses le même personnage allégorique, voilà toute la donnée. Comment l'artiste en avait-il tiré la matière d'une composition aussi étendue? Nous l'ignorons; mais, à voir les fragments conservés, nous pouvons comprendre avec quel art savant il avait mis en œuvre toutes les ressources de mouvements et d'attitudes créées par ses devanciers. Voici, sans doute debout près d'un trophée, et tenant de la main gauche une cnémide, une Victoire immobile comme les Caryatides de l'Érechthéion (fig. 51 B). Une autre, vue de profil, les bras tendus, semble occupée à orner un trophée; et c'est une merveille de grâce que ce corps élégant et svelte, dont les purs contours se dessinent sous la draperie (fig. 52). La plus large des plaques conservées reproduit une scène qui semble empruntée à la frise du Parthénon, mais que le sculpteur a traitée avec un sentiment très personnel (fig. 51 A)[1]. Une Victoire amène pour le sacrifice une génisse qui résiste et se cabre; le buste incliné en avant, elle a peine à maîtriser l'animal. Devant elle marche une de ses compagnes, s'avançant à pas rapides, avec un beau geste de triomphe dont l'ampleur est encore soulignée par le jet hardi des plis flottants du manteau. Mais aucun de ces morceaux ne peut rivaliser avec cette charmante figure de Victoire qui jouait dans la frise un rôle purement épisodique, et qui doit à l'admiration des modernes une place d'honneur parmi les créations les plus achevées du

1. Cette partie de la frise a servi de prototype à un sujet figuré sur deux bas-reliefs, l'un du Vatican (Visconti, *Mus. Pio Clementino*, V, pl. 9) l'autre de Florence. (Dütschke, *Antike Bildw. in Oberitalien*, III, p. 229, nº 521. Cf. Kekulé, *Die Reliefs*, p. 5). Le musée de Berlin a acquis en 1890 deux médaillons en terre cuite reproduisant des figures de la balustrade (*Arch. Anzeiger, Jahrbuch des arch. Inst.*, 1891, p. 122, 17 c, 17 d.) Nous donnons l'un d'eux en cul de lampe, d'après un dessin communiqué par l'Institut archéologique de Berlin, grâce aux soins de MM. Winter, Conze et Koepp.

génie grec (fig. 53) [1]. Suspendant un moment sa course, et, suivant la fine remarque de Beulé, comme « soutenue par le faible battement de ses ailes entr'ouvertes » la Victoire se tient debout sur la jambe gauche un peu fléchie, et se penche en avant pour rattacher à son pied droit les bandelettes dénouées de sa sandale. Le geste est si prompt, que la jeune déesse l'accomplit sans retourner la tête; c'est, pour ses doigts agiles, l'affaire d'un instant, et ainsi surprise dans un équilibre fugitif, prête à reprendre son essor, la Victoire semble à peine toucher le sol. Le travail des draperies a une saveur exquise et rare qui défie toute description. On désespère de traduire avec des mots la transparence fluide de la robe, dont l'étoffe légère, presque impalpable, épouse plutôt qu'elle ne les voile les contours délicats du sein, la rondeur de l'épaule, et ruisselle sur les chairs nues en mille petits plis frissonnant à fleur de marbre. Plus larges, plus régulièrement balancés dans leurs courbes moelleuses, les plis du manteau que soutient le bras droit jettent des ombres profondes, et dessinent des formes sveltes et élancées. C'est un charme pour l'œil de suivre, dans ses plus subtiles recherches, ce modelé souple, abondant, tout en nuances et en caresses.



Fig. 52. — Victoire couronnant un trophée, sculpture de la balustrade du temple d'Athéna Niké. (Athènes, Musée de l'Acropole.)

1. La Victoire rattachant sa sandale a d'ailleurs été copiée dans l'antiquité. Elle est reproduite sur un bas-relief de Munich représentant le couronnement d'un hermès. Brunn, *Beschreibung der Glyptothek*, n° 136. Kekulé, *Die Reliefs an der Balustrade*, p. 9.

Comparés à ceux de la frise du temple, les bas-reliefs de la balustrade accusent avec plus de force encore l'évolution qui entraîne la plastique vers une sorte de virtuosité dans la technique. L'exemple le plus frappant, à ce point de vue, est la Victoire précédant la victime conduite au sacrifice. Ces plis massés capricieusement au-dessus de la ceinture, creusés en longues ondulations sinueuses dans le manteau flottant au vent, dénoncent des raffinements d'exécution qui font songer aux œuvres les plus curieusement ciselées de la sculpture florentine du XV[e] siècle ; et l'on a pu, sans sortir de la vérité, relever plus d'une analogie entre les Victoires de la balustrade et les adorables anges de Pérouse sculptés par le Duccio [1]. Il y a là des indices significatifs. Sans



Fig. 54. — Victoire rattachant sa sandale. Sculpture de la balustrade du temple d'Athéna Niké. (Athènes, Musée de l'Acropole.) Hauteur 1[m],05.

1. Voir le rapprochement de M. Winter, *Ueber ein Vorbild neu-attischer Reliefs*, 50[es] *Programm zum Winckelmannsfeste*, Berlin 1890, p. 109.

aucun doute la pure tradition de l'école de Phidias se mélange déjà d'éléments nouveaux [1] : la plastique vise de plus en plus à s'approprier les ressources de la peinture qui elle-même ne reste pas stationnaire. Dans la seconde moitié du cinquième siècle, un peintre attique, Apollodore, surnommé le *Skiagraphe* (*le peintre de l'ombre*), rompt brusquement avec l'ancien système de la peinture à teintes plates, pratiqué par Polygnote, et inaugure une méthode plus savante pour rendre le jeu des ombres et des lumières [2]. Les sculpteurs de la balustrade ont-ils emprunté à la peinture ainsi renouvelée un sens plus raffiné du modelé, de la couleur et des formes dans le bas-relief? Rien de plus vraisemblable, si l'on réfléchit qu'il y a là une évolution tout à fait logique, commencée, d'ailleurs, par l'école de Phidias.

Nous pouvons dès lors, avec plus de sécurité, essayer de déterminer la date de la balustrade. On ne saurait songer, avec Ross et Beulé [3], à l'époque beaucoup trop récente du gouvernement de Lycurgue. D'autre part les caractères du style nous forcent à considérer la balustrade comme postérieure au temple, au moins de plusieurs années. Or, vers la fin du cinquième siècle, il y a une courte mais féconde reprise de l'activité artistique, lorsque, en 409, on achève les travaux interrompus de l'Érechthéion. Aussi bien que le style, la nature du sujet traité, le sentiment qui l'inspire, s'accordent de tous points avec cette date [4]. Il faut en effet se rappeler les succès d'Alcibiade sur l'Hellespont, et la suite des brillantes campagnes qui, de 411 à 407, relèvent le prestige d'Athènes, rudement atteint par le lamentable échec de l'expédition de Sicile. La bataille navale de Cynosséma, la grande victoire remportée à Cyzique sur la flotte péloponnésienne de Mindaros et les troupes perses de Pharnabaze, la prise de Byzance, le retour d'Alcibiade à Athènes, accueilli par un prodigieux élan d'enthousiasme, voilà bien l'explication des trophées grecs et perses que dressent les

1. Nous nous séparons de M. Kekulé, quand il voit dans les bas-reliefs de la balustrade une œuvre pleine de l'influence de Phidias. *Die Reliefs*, p. 22.

2. Voir Paul Girard, *La peinture antique*, p. 292.

3. Beulé, *l'Acropole d'Athènes*, I, p. 261.

4. C'était la première opinion de M. Kekulé dans son ouvrage de 1869, *Die Balustrade des Temples der Athena Nike*. Ce savant l'a modifiée dans son second travail (*Die Reliefs an der Balustrade*, 1881), où il place l'exécution de ces bas-reliefs immédiatement après l'achèvement du temple, peu d'années après 432. M. Michaelis se rallie à la première hypothèse de M. Kekulé. (*Mittheil Athen.* XIV, p. 364.)

Victoires; voilà les bonheurs inespérés qui justifient cette ivresse de gloire et d'orgueil, et inspirent aux sculpteurs un hymne triomphal en l'honneur des armes athéniennes. S'il en est ainsi, les bas-reliefs de la balustrade d'Athéna Niké ne sont pas seulement de charmantes œuvres d'art; ils prennent pour nous un véritable intérêt historique; ils traduisent avec une singulière éloquence les sentiments qui exaltent le patriotisme athénien pendant cette courte période de succès : la confiance renaissante, la foi dans la fortune d'Athènes réveillée par les victoires d'Alcibiade, les illusions et les espérances bientôt dissipées brutalement par le désastre d'Ægos Potamos.



Victoire agenouillée sur un taureau.
Médaillon de terre cuite. (Musée de Berlin.)

CHAPITRE III

L'ÉCOLE DE PHIDIAS, DE MYRON, ET LES SCULPTEURS ATTIQUES DE SECOND RANG

§ I. — L'ÉCOLE DE PHIDIAS.

La sculpture monumentale nous a permis de suivre, à l'aide des marbres originaux, le mouvement de l'art en Attique pendant la seconde moitié du cinquième siècle. Mais pour nous faire une idée complète de cette période, il convient d'y replacer les artistes de mérite et de renom inégaux, qui sont à la fois les contemporains et les héritiers des grands maîtres. Les monuments conservés sont malheureusement trop rares pour qu'on puisse se flatter de restituer à chacun de ces artistes sa physionomie propre; beaucoup d'entre eux ne sont pour nous que des noms, et nous sommes mal renseignés sur ces dernières années du siècle le plus fécond et le plus glorieux dans l'histoire de l'art hellénique. On peut au moins essayer de réunir les faits épars dans les textes, de classer ces maîtres d'après leur filiation d'école. Nous verrons par là que la tradition de Phidias ne règne pas sans partage, et qu'au temps de la guerre du Péloponnèse, l'école attique présente une curieuse variété de goûts et de tendances.

Le groupe des élèves directs de Phidias est celui qui doit, *a priori,* offrir le plus d'unité. Formé pour l'exécution de grands travaux collectifs, l'atelier du maître athénien comprenait tout un personnel d'élèves et de collaborateurs, soumis à une forte discipline, et pénétrés de sa méthode et de son style. Peut-être est-ce même là une des raisons pour lesquelles nous connaissons mal l'atelier de Phidias. De ces collaborateurs et de ces disciples directs, deux seulement, Colotès et Agoracrite,

ont laissé un nom. Encore quelques-unes de leurs œuvres sont-elles attribuées à Phidias, preuve formelle de l'étroite parenté de style qui les rattachait à leur maître.

Colotès, dont la patrie est inconnue [1], paraît avoir surtout secondé Phidias dans ses travaux de statuaire chryséléphantine. Il avait collaboré au Zeus d'Olympie. Il avait même exécuté pour l'Héraion d'Olympie un chef-d'œuvre de toreutique et de marqueterie, la table d'or et d'ivoire sur laquelle les vainqueurs déposaient leurs offrandes. Ses autres œuvres sont des statues d'or et d'ivoire; à Cyllène, en Élide, un Asclépios; sur l'Acropole d'Élis, une Athéna au casque surmonté d'un coq, et dont le bouclier avait été peint par Panainos. On faisait parfois honneur de cette dernière statue à Phidias, et cette confusion de noms nous permet de reconnaître dans Colotès un artiste plus docile qu'original.

La même présomption peut s'appliquer à Agoracrite de Paros [2]. Entré fort jeune, semble-t-il, dans l'atelier de Phidias [3], il était devenu l'élève favori du grand sculpteur, et les médisants glosaient sur les rapports d'affection qui unissaient le maître et le disciple. On racontait que Phidias donnait souvent à Agoracrite ses propres statues, et l'autorisait à les signer [4]. De ces historiettes, que l'antiquité enregistrait complaisamment, il faut retenir un seul fait : Agoracrite, à n'en pas douter, imitait le style de Phidias avec la même ferveur qu'apportait Jules Romain à reproduire celui de Raphaël. On s'explique ainsi que Pausanias ait attribué au maître une œuvre célèbre que d'autres sources restituent à l'élève, la statue de la Mère des dieux, au Métrôon d'Athènes [5]. La construction du temple, et même l'admission à Athènes de ce culte étranger, phrygien d'origine, étant postérieures à la peste de 430, la statue est bien l'œuvre du sculpteur parien. Elle montrait la déesse assise, accompagnée de deux lions couchés sur un trône. Peut-être a-t-elle fourni le prototype d'un beau bas-relief votif d'Athènes, traité

1. Pline, *Nat. Hist.* 34, 54. Brunn, *Griech. Künstler*, I, p. 242.
2. Brunn, *ibid.*, I, p. 239. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 119.
3. « *Aetate gratus* », Pline, *ibid.* 36, 17.
4. Pline, *ibid.* 36, 17. Zenobius, dans les *Paroemiographi graeci*, éd. Leutsch, I, p. 135.
5. Pausanias, I, 3, 5; attribuée à Agoracrite par Pline, *ibid.*, 36, 17. Sur la date du Métrôon, voir Foucart, *Associations religieuses chez les Grecs*, p. 64.

dans le style du cinquième siècle, et où la Mère des dieux trône majestueusement, tenant une phiale et un tympanon [1]. A l'exemple de Phidias, Agoracrite travaillait le bronze, témoin ses deux statues d'Athéna Itonia et de Zeus Hadès exécutées pour un Béotien, près de Coronée [2]. Mais son chef-d'œuvre était un marbre, une statue colossale de Némésis à Rhamnonte [3]. La déesse était couronnée d'un *stéphanos* orné de biches et de petites figures de Victoires; elle tenait de la main gauche un rameau de pommier, de la droite une phiale sur laquelle l'artiste avait sculpté des Éthiopiens. Les reliefs de la base représentaient des scènes empruntées à la légende des Tyndarides et des Atrides. Il y a de bonnes raisons pour reconnaître la Némésis d'Agoracrite sur un statère d'argent de Chypre, frappé vers 374 avant J.-C. par Timocharis et Nicoclès roi de Salamine (fig. 54) [4]. Il est même fort probable que le British Museum en possède un débris, à savoir un fragment de tête colossale, dont les yeux et la chevelure rappellent le faire de certaines figures féminines dans la frise du Parthénon [5]. Mais une découverte plus précieuse encore est celle des bas-reliefs de la base, trouvés en 1880 à Rhamnonte, sur l'emplacement du temple de Némésis [6]. Ces bas-reliefs sont par malheur très mutilés, et si l'on peut penser que la scène principale représentait Léda emmenant Hélène vers Némésis, en présence



Fig. 54. — La Némésis d'Agoracrite, sur un statère de Chypre.

1. Conze, *Arch. Zeitung*, 1880, p. 1, pl. I.

2. M. Furtwaengler propose de les reconnaître sur une pierre gravée, reproduite dans Müller-Wieseler, II, 226; *Meisterwerke*, p. 114, note 1.

3. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen*, 834-843. Pausanias l'attribue à Phidias (I, 33, 2). On connaît, d'autre part, l'historiette racontée par Pline (*ibid.*, 36, 17). Agoracrite, vaincu par Alcamènes dans un concours ouvert pour une statue d'Aphrodite, aurait transformé son Aphrodite en Némésis. Pour la critique de ces textes, voir Wilamowitz Moellendorff, *Antigonos von Karystos*, dans les *Philolog. Untersuchungen*, IV, p. 10 et suivantes.

4. J. Six, *Numismatic Chronicle*, pl. V, p. 89. Percy Gardner, *Types of greek Coins*, pl. X, n° 27. Babelon, *Catalogue des monnaies gr. de la Bibl. nat. Les Perses Achéménides*, p. CXLIII. Cf. sur les attributs de la Némésis d'Agoracrite, Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, II, *Vases*, *Introduction*, p. 17.

5. Rossbach, *Mittheil. Athen*, XV, 1890, p. 64. Cf. *Catalogue of Sculpture of the British Museum*, p. 264, n° 460.

6. Ces sculptures sont conservées au Musée central d'Athènes. Cavvadias, *Catalogue*, n°s 203-214. Cf. Staïs, Ἐφημ. ἀρχ., 1891, p. 63, pl. 8 et 9. Elles ont été étudiées avec beaucoup de soin par M. L. Pallat, qui propose une restitution de la scène principale : *Jahrb. des arch. Inst.*, 1894, p. 1-22, pl. 1-7.

de Tyndareus, d'Agamemnon, de Ménélas, de Pyrrhos et des Dioscures, le détail de la composition nous échappe. Mais il y a là des morceaux d'un art charmant. Plusieurs fragments de figures drapées, les têtes d'Hélène et de Némésis, celle d'un jeune homme, où l'on reconnaît un des Dioscures (fig. 55), ont toute la saveur du style de Phidias. Mieux que tous les textes, ces marbres nous font comprendre ce que pouvait être un artiste formé par un tel maître.

A côté des disciples directs, immédiats, il y a place pour des élèves plus indépendants, qui, tout en adoptant les principes de style inaugurés par un génie créateur, ne compromettent pas leur originalité et conservent leur physionomie personnelle. Tel paraît avoir été le rôle d'Alcamènes, placé par certains écrivains anciens « au second rang » après Phidias, tandis que d'autres le donnent comme son rival [1]. La date d'Alcamènes, ses origines, ses rapports avec Phidias sont encore aujourd'hui matière à discussion. Le problème se complique par surcroît de la collaboration aux frontons d'Olympie qui lui est attribuée sur la foi de Pausanias, et l'on sait déjà que, pour sortir d'embarras, certains critiques ont supposé l'existence de deux artistes portant le nom d'Alcamènes [2]. Nous avons déjà, pour notre part, écarté ces hypothèses, et nous nous en tiendrons à un Alcamènes unique, n'ayant rien de commun avec l'auteur encore ignoré du fronton occidental d'Olympie.

Les sources suivies par Pline désignaient Alcamènes comme un sculpteur d'origine athénienne, élève de Phidias. D'autres témoignages le font naître à Lemnos. Peut-être la contradiction n'est-elle qu'apparente si, comme on peut le croire, il est le fils d'un clérouque athénien de Lemnos, qui avait conservé le droit de cité à Athènes [3]. La date indiquée par Pline, aux environs de 448, marque-t-elle le début de ses travaux? S'il en est ainsi, rien n'empêche de voir en lui un contemporain de Phidias [4], mais plus jeune, et par suite en position d'être son

1. Pausanias (V, 10, 8,) dit de lui : τὰ δευτερεῖα ἐνεγκαμένου σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων. Pline (*Nat. Hist.*, 34, 49) le cite comme un des *æmuli* de Phidias.

2. Voir, sur ces questions, Loeschcke, *Programme de Dorpat*, 1887. J. Six, *Journal of Hellen. Studies*, X, 1889, p. 112. C. Robert, *Archaeol. Maerchen*, p. 41. Petersen, *Roemische Mittheil.* IV, 1889, p. 65.

3. C. Robert, *Arch. Maerchen*, p. 46, note 1 ; Kroker, *Gleichnamige griechische Künstler*, p. 6.

4. τῷ Φειδίᾳ ὑγχρονος, Tzetzès, *Chil.* VIII, 341.



élève [1]. Voici d'ailleurs deux faits très précis, qui nous autorisent à placer dans la seconde moitié du cinquième siècle sa période d'activité. Il était l'auteur d'une Hécate *Épipyrgidia* consacrée sur le *Pyrgos*-d'Athéna Niké, postérieure par conséquent à l'achèvement des Propylées, c'est-à-dire à 433. En outre il avait exécuté pour l'Héracléion de Thèbes deux statues colossales d'Athéna et d'Héraclès en marbre pentélique; c'était une offrande de Thrasybule et de ses compagnons, destinée à rappeler que les conjurés étaient partis de Thèbes pour délivrer Athènes, en l'année 403 [2]. Son activité se prolonge donc jusqu'à la fin du siècle et peut-être au delà. Quant aux œuvres que l'on pourrait invoquer pour justifier l'hypothèse d'un autre Alcamènes plus ancien, elles se réduisent à une seule, abstraction faite du fronton d'Olympie. Il s'agit d'une statue de Héra qu'on voyait dans un temple, sur la route de Phalère à Athènes [3]. Au temps de Pausanias, le temple n'avait plus ni portes ni toit, et l'on racontait que cet état d'abandon perpétuait le souvenir de l'incendie allumé par Mardonius, au temps des guerres persiques. Faut-il faire ressortir l'invraisemblance de la légende ? Et imagine-t-on les Perses épargnant une statue de culte, après que les fouilles de l'Acropole nous les ont pour ainsi dire montrés à

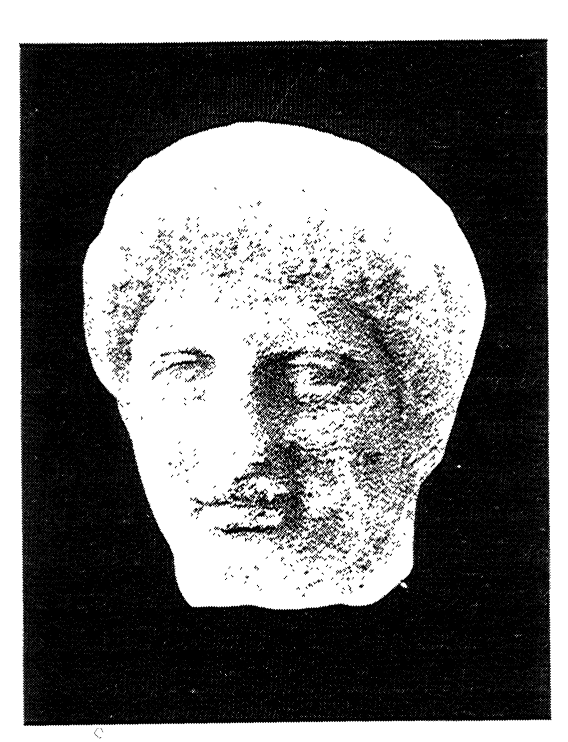


Fig. 55. — Tête en relief, provenant de la base de la statue de Némésis, trouvée à Rhamnonte. (Musée central d'Athènes.)

1. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 16. « Alcamenen Atheniensem, quod certum est, docuit (Phidias) ».
2. Pausanias, IX, 11-6.
3. Pausanias, I, 1-5.

l'œuvre [1]? Aucun argument sérieux ne nous empêche donc de voir dans Alcamènes un élève de Phidias, et un maître de la seconde moitié du cinquième siècle [2].

Ce sculpteur est un de ceux dont nous devons regretter le plus vivement les œuvres perdues. Après Phidias, c'est la plus grande figure de l'école attique contemporaine de Périclès. Au dire de Pline, on voyait nombre de ses statues dans les temples d'Athènes [3]. Une histoire plus que suspecte, recueillie par un écrivain grec du douzième siècle, Tzetzès, fait allusion à sa rivalité avec Phidias, et nous conserve tout au moins le souvenir confus du rôle qu'il a joué [4]. Beaucoup de ses statues étaient des commandes officielles : ainsi, le Dionysos qu'on voyait dans l'un des deux temples du dieu voisins du théâtre, et que reproduit une monnaie d'Athènes[5]; l'Héphaistos boiteux de l'Héphaistéion ; l'Arès d'un temple situé près de l'Aréopage, au-dessus de l'Agora; enfin l'Asclépios de Mantinée. L'Hécate du *Pyrgos* d'Athéna Niké était un type nouveau créé par Alcamènes. Au lieu de représenter la déesse sous la forme de trois corps accolés l'un à l'autre, suivant l'ancien type encore respecté par Myron, il avait détaché et juxtaposé ces trois corps. Avec des variantes qu'on soupçonne sans peine, c'est la donnée qui paraît avoir inspiré les groupes de la triple Hécate si fréquents dans nos musées [6]. Une Athéna exécutée dans un concours avec Phidias ne nous est connue que par le texte de Tzetzès, et nous avons déjà mentionné la Héra du temple de Phalère. Peut-être faut-il reconnaître une copie de

1. M. Petersen a bien montré que la tradition est suspecte. *Roem. Mittheil.*, IV, 1889, p. 65. Cf. Koepp, *Jahrbuch des arch. Inst.*, t. V, 1890, p. 274.

2. Sur la date et les œuvres d'Alcamènes, voir Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 117-123.

3. Pline, N.H. 36, 16. M. Winter (*Arch. Anzeiger*, 1894, p. 46) a proposé d'attribuer à Alcamènes une statue en marbre trouvée en 1836 près des Propylées (*Antike Denkmaeler*, II, pl. 22). Elle représente une femme groupée avec un jeune garçon. C'est la même statue que Michaelis (*Mittheil. Athen,* I, 1876, p. 304) identifie avec un groupe de Procné et Itys, dédié par un personnage nommé Alcamènes. (Pausanias, I, 24, 3). Mais est-ce le sculpteur du même nom ? L'identification reste douteuse.

4. Tzetzès, *Chil.*, VIII, 340, et *Epistolae,* éd. Pressel, p. 97. Ce dernier texte a été signalé et discuté par M. Förster, *Rheinisches Museum,* N. F., t. XXXVIII, 1883, p. 424 et suivantes.

5. Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 261 et 376. D'après les constatations de M. Doerpfeld, le temple était plus récent que les édifices construits par Périclès. Koepp, *Jahrbuch*, V, 1890, p. 276, note 30. Sur le Dionysos d'Alcamènes, voir Emil Reisch, *Der Dionysos des Alkamenes,* dans le volume intitulé *Eranos Vindobonensis,* Vienne, Holder, 1893, p. 1-23.

6. Voir Petersen, *Die dreigestaltige Hekate, Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich*, t. IV, 1880, p. 140. Cf. S. Reinach, *Album archéol. des musées de province*, p. 104. E. Michon, *Mélanges de l'École fr. de Rome*, t. XII, 1892. Nous signalerons surtout l'*Hékataion* d'Épidaure, Ἐφημ. ἀρχ., 1885, pl. 2, n°s 12-12[a].



cette dernière sur deux en-tête de décrets attiques, l'un de l'année 405 (fig. 56), l'autre de l'année 400, sous l'archontat de Lachès [1]. La figure drapée qui tend la main à Athéna et s'appuie sur un sceptre offre le type et l'attitude reproduits dans plusieurs belles statues de Héra [2]. Le rapprochement paraîtra très vraisemblable, si l'on songe qu'Alcamènes



Fig. 56. — En-tête d'un décret attique conférant le droit de cité à des Samiens, et daté de l'année 405/4. (Athènes. Trouvé dans les fouilles de l'Acropole.)

est en quelque sorte, dans l'école attique, le créateur du type classique de Héra. Il serait chimérique de prétendre classer chronologiquement toutes ses œuvres. Rappelons seulement que les deux statues d'Héraclès et d'Athéna exécutées pour Thrasybule prennent place dans les der-

1. Ἀρχ. Δελτίον, 1888, p. 123 et 124, et Petersen, *Roemische Mittheil.*, IV, 1889, p. 65-74. — Schoene, *Griechische Reliefs*, pl. X, n° 54.

2. Notamment une statue colossale du Vatican, Helbig-Toutain, *Guide*, I, p. 212, n° 297. M. Helbig la rapproche de ces deux reliefs attiques. Cf. Puchstein, *Jahrbuch des arch. Inst.*, V, 1890, p. 92.

nières années de la vie d'Alcamènes. Notons enfin qu'une fois, au moins, il s'était attaqué à un sujet athlétique. Son vainqueur au pentathle, coulé en bronze, avait mérité l'épithète de « classique » (*encrinomenos*) [1]. C'était comme une sorte de canon, une véritable formule d'art.

Le chef-d'œuvre du maître athénien était l'Aphrodite du temple situé dans le lieu qu'on appelait les *Jardins* (Κῆποι) au sud-est du Lycabette, entre la ville et l'Ilissus. Pausanias la signale en même temps qu'une Aphrodite en forme d'hermès, surnommée *Ourania*, qui n'a rien de commun avec la statue d'Alcamènes [2]. L'Aphrodite des *Jardins* était, au temps de Pausanias, une de ces œuvres que les amateurs d'art ne manquaient pas de venir admirer (τῶν 'Αθηνήσιν ἐν ὀλιγοῖς θέας ἀξία) et les exégètes racontaient que Phidias y avait mis la dernière main [3]. Dans le dialogue des *Portraits*, Lucien déclare, par la bouche de Polystratos, que c'est la plus belle des statues d'Alcamènes, et l'on connaît les jolies pages où, composant avec les chefs-d'œuvre de la statuaire et de la peinture le portrait de la courtisane Panthéa, il emprunte à la déesse des *Jardins* « les pommettes et les saillies du visage, les extrémités des mains, les belles proportions des poignets, la forme fuselée et amincie des doigts [4] ».

Cette œuvre si goûtée d'un fin connaisseur tel que Lucien est-elle absolument perdue pour nous? Depuis longtemps, la sagacité des archéologues s'est appliquée à en découvrir des copies [5]. A ce point de vue, aucune statue, croyons-nous, ne mérite plus l'attention que le marbre du Louvre découvert à Fréjus vers le milieu du dix-septième siècle, et désigné sous le nom fort contestable de *Venus genitrix* [6] (fig. 57). La déesse est debout, tenant de la main gauche une pomme

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 71. Le sens de cette épithète a été très discuté. M. H. L. Urlichs a établi par des arguments très forts qu'elle a vraiment un sens laudatif. *Blaetter f. d. bayer. Gymnasialschulw.* t. XXX, p. 609.

2. Pausanias, I, 19, 2.

3. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 16.

4. Lucien, *Dial. des Portraits*, 4 et 6.

5. Lübke a proposé de l'identifier avec la Vénus de Milo (*Gesch. der Plastik*, 1870, t. I, p. 130-131.) Cette théorie a été développée de nouveau par M. F. Ravaisson, *La Vénus de Milo. Mém. de l'Acad. des Incr.*, t. XXXIV, 1892, p. 234 et suivantes.

6. Frohener, *Notice de la sculpture antique*, nº 135. M. S. Reinach a consacré à cette statue un mémoire développé auquel nous renvoyons pour l'étude et la critique des différentes hypothèses dont elle a fait l'objet. *La Vénus drapée au musée du Louvre*, *Gaz. arch.*, 1887, p. 250 et suiv., p. 271 et suivantes, pl. 30.



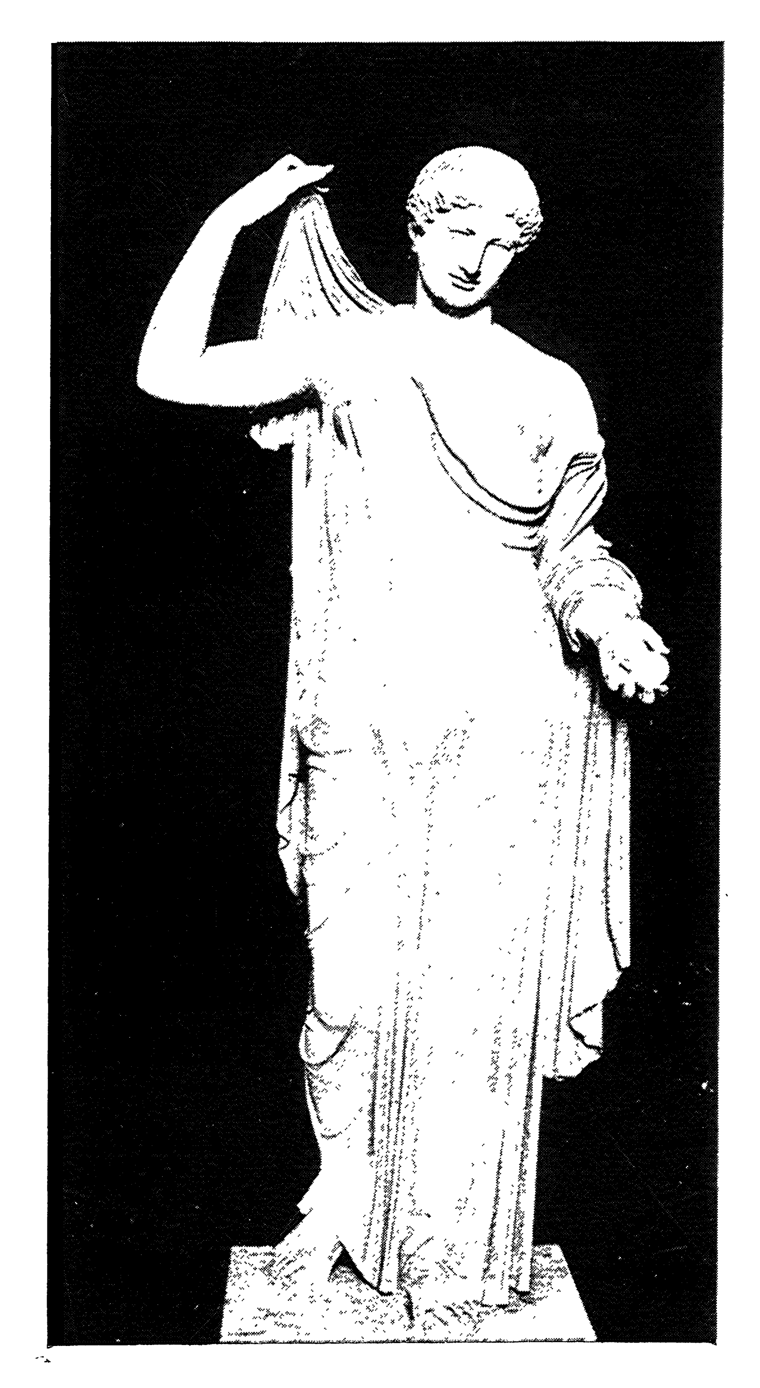


Fig. 57. — Aphrodite drapée, statue trouvée à Fréjus. (Musée du Louvre.)

Missing Page

Missing Page

Missing
Page

jambe gauche, la tête un peu inclinée, la main droite portée en avant, il assure sa position, et mesure de l'œil la distance que va parcourir son disque. La tête a un caractère attique très accusé ; le rythme si personnel du mouvement et la pose des jambes nous défendent de songer à une œuvre polyclétéenne. Si, dans l'œuvre d'Alcamènes, le pentathle était considéré comme un type canonique, rien ne répond mieux à ce jugement que la statue du Vatican[1].

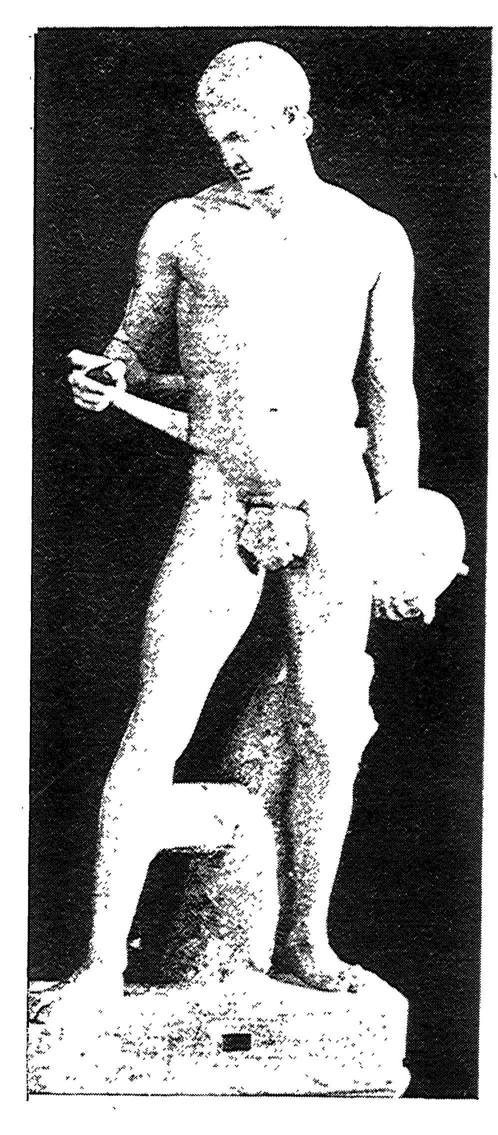


Fig. 60. — Discobole debout. (Musée du Vatican.)

On sait toute l'importance que prenait pour les artistes grecs l'invention d'un rythme nouveau dans les lignes, d'une attitude heureusement trouvée. Or, le rythme et l'attitude que nous avons observés dans le discobole, nous les remarquons dans une statue bien connue, le Mars Borghèse du musée du Louvre (fig. 61)[2]. L'auteur de l'original connaît certainement le Doryphore de Polyclète; il s'en inspire peut-être pour le mouvement des bras, pour les divisions très nettes du

1. Pour la bibliographie, voir Friederichs-Wolters, *Gipsabg.*, n° 465, et Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 331. La statue est reproduite : *Arch. Zeitung*, 1866, pl. 209, 1-2; Brunn, *Denkmaeler*, n° 131. Réplique en Angleterre, à Duncombe Park : Michaelis, *Ancient marbles in Gr. Britain*, p. 295, n° 2.

2. E. Q. Visconti, *Monumenti scelti Borghesiani*, pl. 3-1. Brunn, *Denkmaeler* n° 63. Voir pour la bibliographie, Friederichs-Wolters, n° 1298.

torse [1]. Mais là s'arrêtent les analogies. La tête, dont il y a de bonnes répliques à Dresde et à Munich [2], est franchement attique (fig. 62). Le visage au galbe allongé, à l'expression rêveuse, est empreint d'une grâce sévère; le casque, orné sur le timbre de deux griffons, sur la visière de deux

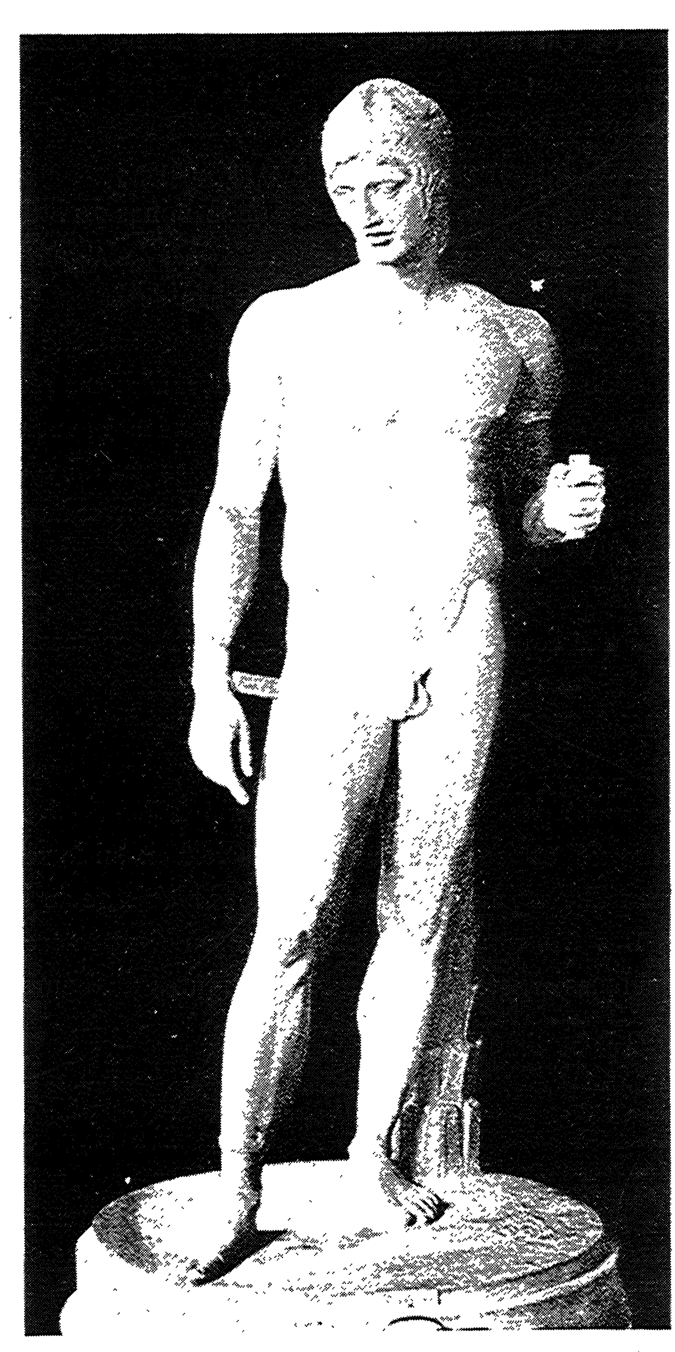


Fig. 61. — Arès. Statue du Louvre dite « le Mars Borghèse ».

1. Ces caractères ont souvent fait attribuer le Mars Borghèse à l'école de Polyclète. Wolters, *ouvr. cité*, n° 1298. En décrivant la réplique conservée au musée du Latran, M. Benndorf y voit également une œuvre polyclétéenne (Benndorf et Schoene, *Die ant. Bildw. des lateran. Museums*, p. 78, n° 127). Même opinion dans Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 632, qui rattache l'original à l'école de Polyclète. Cf. Treu, *Arch. Anzeiger*, 1891, p. 36. M. Furtwaengler se prononce en faveur d'Alcamènes, *Meisterwerke*, p. 121.

2. Dresde, Hettner, 4e éd. p. 120, n° 266. Munich, Brunn, *Beschr. der Glypt.*, p. 115, n° 91. Le Louvre possède une mauvaise réplique, où les ornements du casque sont cependant reproduits fidèlement : Froehner, *Notice*, n° 130.

loups en course séparés par une palmette, fait songer à celui de la Parthénos, avec moins de richesse. Il semble bien que, pour la tenue générale du style, la statue appartienne à l'école attique du cinquième siècle. On a beaucoup discuté sur le nom. Est-ce un Achille, un Thésée, ou un Arès? Le nom d'Arès paraît le plus vraisemblable : il est justifié, d'ailleurs, par les groupes de l'époque romaine, où de médiocres sculpteurs ont associé Mars et Vénus, donnant à Mars le type de la statue Borghèse, à Vénus celui de la Vénus de Milo [1]. C'est sans doute pour caractériser plus nettement le dieu de la guerre que, dans la statue du Louvre, le copiste a placé au bas de la jambe droite un anneau, allusion à l'histoire bien connue d'Arès enchaîné par Héphaistos [2]. Si, comme nous le croyons, le Mars Borghèse est réellement un Arès, il faut se souvenir qu'Alcamènes avait exécuté pour un temple d'Athènes une statue du dieu [3]; et nous ne voyons pas d'hypothèse plus plausible que d'y reconnaître l'original d'où dérive, avec tant d'autres répliques, la statue du Louvre.

Le passage de Lucien cité plus haut est le jugement le plus caractérisé que l'antiquité nous ait laissé sur Alcamènes. Le fils du clérouque de Lemnos était, à n'en pas douter, le maître de la grâce et de la beauté féminine. Mais un mot de Quintilien, qui lui attribue, comme à Phidias, le *pondus,* c'est-à-dire l'ampleur, nous permet de croire qu'il ne se tenait pas dans la tradition un peu étroite des anciens sculpteurs attiques, et peut-être devons-nous voir en lui le seul maître capable de recueillir, au moins en partie, le lourd héritage de Phidias.

Des liens plus ou moins étroits semblent rattacher à la même école quelques artistes de second rang, figures d'ailleurs fort effacées à côté

1. Ainsi le groupe du Capitole, Helbig-Toutain, I, n° 502. Il va de soi que l'original du Mars Borghèse a été conçu comme une statue isolée. Il nous est impossible de souscrire à la théorie de M. Ravaisson qui pense que l'original de la Vénus de Milo aurait été groupé avec une statue du type du Mars Borghèse, un Thésée suivant lui. Voir le mémoire de M. Ravaisson, *la Vénus de Milo, Mém. de l'Acad. des Inscr.*, t. XXXIV, 1re partie, p. 82.

2. Furtwaengler, *Meisterwerke,* p. 121, note 5. L'auteur fait remarquer très justement que la statue du Louvre est seule, parmi les répliques, à présenter cette particularité. On a aussi expliqué cet anneau comme un bourrelet de cuir destiné à soutenir la cnémide; mais il est placé trop haut pour servir à cet usage.

3. Pausanias, I, 8, 4. C'était un temple d'Arès, où se trouvaient encore deux statues d'Aphrodite, et une Athéna de Locros de Paros.



de celle d'Alcamènes. Le Mégarien Théocosmos, auteur d'un Zeus Olympien pour sa ville natale, a fréquenté l'atelier de Phidias. Cela est moins certain pour Pyrrhos, connu par une statue d'Athéna Hygie dont la base demi-circulaire est encore en place, en avant d'une des colonnes des Propylées [1]. Plutarque se fait l'écho d'une tradition po-

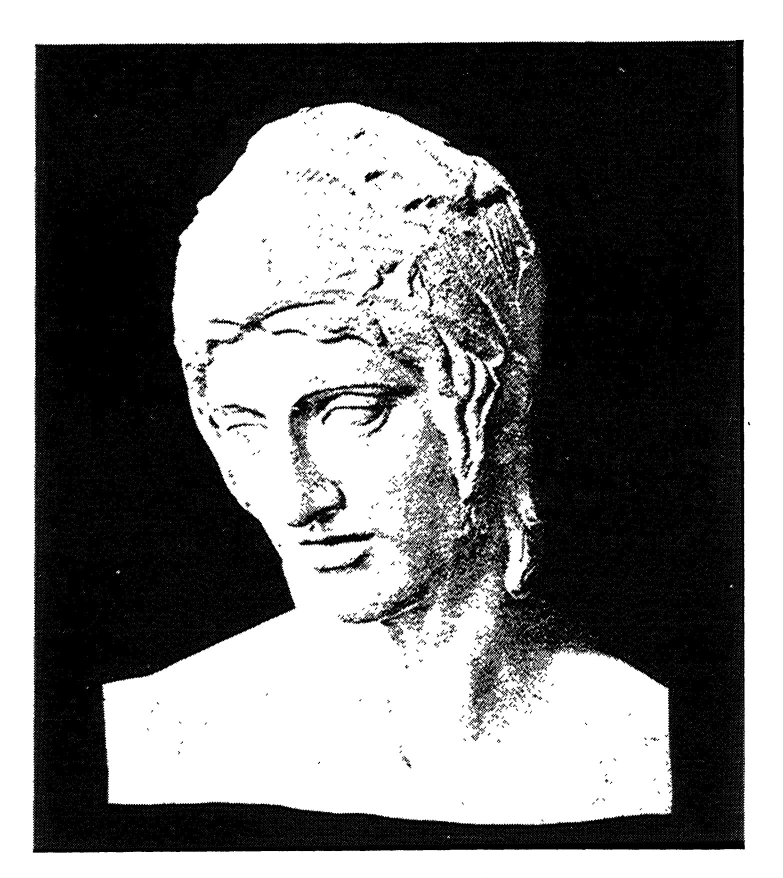


Fig. 62. — Tête du « Mars Borghèse ». (Musée du Louvre.)

pulaire, en racontant comment cette statue, commandée par Périclès, perpétuait le souvenir d'un miracle d'Athéna, qui avait sauvé la vie à un ouvrier tombé du toit des Propylées [2]. Mais il est plus probable

1. La base est reproduite par Jane Harrison, *Mythol. and Mon. of anc. Athens,* p. 389. Cf. pour l'inscription, Loewy, *Inschr. gr. Bildh.,* p. 44, nº 53.

2. Plutarque, *Périclès,* 13. Cf. pour la discussion du texte, Wolters, *Mittheil. Athen,* XVI, 1891, p. 153, et croquis de la base, pl. VI.

que la dédicace de l'œuvre de Pyrrhos a eu lieu au début de la guerre du Péloponnèse, peut-être à l'occasion de la grande peste d'Athènes. Nous ne possédons aucune copie certaine de la statue de Pyrrhos [1]. La forme de la base, les traces qu'elles conservent, semblent seulement indiquer une attitude immobile, comme celle de la Parthénos. On ne saurait donc considérer comme une réplique exacte la statuette gréco-romaine trouvée à Épidaure, où la déesse marche rapidement, la tête tournée, les draperies flottant au vent. Mais cette figure dérive bien d'un original attique de l'école de Phidias, et prouve qu'un autre sculpteur, contemporain de Pyrrhos, avait sans doute conçu un type différent d'Athéna Hygieia [2].

§ 2. — L'ÉCOLE DE MYRON ET LES SCULPTEURS INDÉPENDANTS.

Il ne faut pas prendre au pied de la lettre le mot de Pétrone sur Myron, lorsqu'il écrit que le maître d'Éleuthères « n'a pas trouvé d'héritier [3]. » Le réalisme dont Myron avait si brillamment donné la formule compte encore des partisans dans la seconde moitié du cinquième siècle ; le plus connu est Lykios, le propre fils de l'auteur du Discobole. Lykios excelle, lui aussi, dans l'art du bronze, et il fait bonne figure parmi les artistes qui, dans les dernières années du gouvernement de Périclès, et au moment de la paix de Nicias, contribuent à la décoration de l'Acropole. Une de ses œuvres frappait les yeux de ceux qui en gravissaient l'entrée. C'étaient deux chevaux de bronze, plus petits que nature, dédiés par trois hipparques, Lakédaimonios, sans doute le fils de Cimon, Xénophon, et Pronapès. Ils se dressaient sur des bases récemment retrouvées, en avant de l'aile droite des Propylées, non loin du temple d'Athéna Niké, et rappelaient l'heureuse campagne d'Eubée conduite par Périclès en 446 [4]. Plus loin, entre les

1. M. Michaelis pense à un type d'Athéna connu par une statue de Cassel, *Mittheil. Athen*, I, p. 699. Voir les objections de Puchstein, *Jahrb. des arch. Inst.*, V, 1890, p. 92.

2. 'Εφημ. ἀρχ., 1886, pl. 12, nº I. Cf. Petersen, *Mittheil. Athen*, 1886, p. 309.

3. Pétrone, *Satyricon*, 88.

4. Lolling, Δελτίον ἀρχ., 1889, p. 179. M. Lolling croit que la dédicace est contemporaine des événements, ce qui ferait naître Lykios vers 484. Mais la place des chevaux semble avoir été prévue par Mnésiclès ; l'exécution de l'ex-voto peut donc être contemporaine des Propylées. Les inscriptions sont



Propylées et le Téménos d'Artémis Brauronienne, on voyait un autre bronze signé de Lykios, un enfant tenant un aspersoir (περιῤῥαντήριον), sujet religieux, mais emprunté à la vie réelle, et qui déjà confine au genre[1]. Un autre enfant, soufflant sur des charbons pour raviver un feu languissant, relève bien du même esprit[2]. Enfin la statue du pancratiaste Autolykos nous ramène encore à la tradition myronienne. Toutefois Lykios aborde des sujets plus vastes, témoin son groupe des Argonautes, et surtout la série de figures consacrée à Olympie par les Apolloniates, et représentant un combat de Grecs et de Troyens. La disposition des figures, sur une base demi-circulaire, rappelait les habitudes chères aux vieux maîtres[3].

Il faut sans doute compter parmi les adeptes de l'école de Myron un sculpteur venu de Chypre, Styppax, qui s'inspire, comme Lykios, de la réalité la plus vivante. Son œuvre la plus célèbre, le *Splanchnoptès*, était un enfant de bronze, faisant griller les entrailles d'une victime[4]. Nous rattachons au même groupe, avec M. Brunn[5], un sculpteur renommé comme « animalier », Strongylion, dont on admirait

d'ailleurs des copies qui ne datent pas nécessairement du cinquième siècle. On n'en saurait conclure que le groupe, dédié vers 445, a été réédifié à cette place par Mnésiclès.

1. Pausanias, I, 2, 3, 8.

2. Pline, *Nat Hist.*, 34, 79. C'est sans doute le même que le *puer suffitor* mentionné ailleurs par Pline (*Nat. Hist.*, 34, 79 « Lycius et ipse puerum suffitorem »). M. Blumner pense que c'était le Phrixos signalé par Pausanias (I, 24, 2), entre les Propylées et le Parthénon : il aurait fait partie du groupe des Argonautes, œuvre de Lykios. (Blumner, *Arch. Zeitung*, 1870, p. 55.) D'autre part on a essayé d'identifier ce Phrixos avec une figure du sculpteur argien Naukydès, un personnage immolant un bélier (*immolans arietem,* Pline, 38, 80), cf. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, p. 68, n° 87.

3. Voir, pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen,* 862-867.

4. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 81, et 22, 44. Pline réédite, au sujet de cette statue, l'historiette racontée par Plutarque à propos de l'Athéna de Pyrrhos. Le *Splanchnoptès* était un esclave favori de Périclès, qui s'était laissé choir du haut du Parthénon. Athéna, apparaissant à Périclès, lui avait montré la plante miraculeuse, le *Perdikion* ou *Parthénion,* qui guérit l'enfant. (cf. Wolters, *Mittheil. Athen* XVI, 1891, p. 156). Il n'y a aucune raison de confondre cette statue avec le *puer suffitor* de Lykios, et de contester, comme l'a fait M. Klein, que Styppax en fût l'auteur (W. Klein, *Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich,* VII, 1883, p. 71). M. Mayer a bien expliqué le sens du mot *Splanchnoptès*, que font comprendre des peintures de vases où l'on voit un jeune serviteur debout près d'un autel, et s'apprêtant à poser sur le feu les entrailles de la victime à l'aide d'une longue broche. (Mayer, *Splanchnoptes, Jahrb. des arch. Inst.*, VIII, 1893, p. 218.) L'auteur de l'article rapproche heureusement du texte de Pline une statue en marbre, trouvée en 1888 dans les fouilles de l'Olympiéion, à Athènes (*Ibid.*, pl. 4); c'est un jeune garçon d'une quinzaine d'années, traité dans le style encore sévère où l'on peut reconnaître la manière des élèves de Myron.

5. Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, I, p. 268.

fort les bœufs et les chevaux[1], et qui ne pouvait ignorer la célèbre vache de Myron. Dans sa comédie des *Oiseaux*, jouée en 414, Aristophane fait allusion à un grand ex-voto de bronze qu'un Athénien, Khairédémos, lui avait commandé pour l'Acropole; c'était le cheval de Troie (δούριος ἵππος) d'où l'on voyait sortir Ménesthée, Teucros, et les fils de Thésée[2]. Nous ignorons si Strongylion était un Attique, ou quelqu'un de ces étrangers qui venaient chercher fortune à Athènes. Tout au moins, ses Muses de l'Hélicon, son Artémis Soteira de Mégare attestent que sa réputation s'étendait hors de l'Attique. Ses œuvres étaient recherchées à Rome. Brutus, le vaincu de Philippe, professait un goût tout particulier pour une statuette d'enfant signée de son nom, et Néron ne se séparait pas de l'Amazone « aux belles jambes » (εὔκνημος) qu'on n'avait garde d'oublier dans les bagages de l'empereur[3].

Une énumération complète des contemporains les plus jeunes de Phidias nous entraînerait trop loin. Que savons-nous, par exemple, d'Apollodore et d'Euphoros, connus seulement par des inscriptions? Mieux vaut nous arrêter aux artistes dont la physionomie est assez accusée pour qu'on puisse la marquer de quelques traits précis. Or les textes nous permettent de reconnaître dans Callimaque une figure fort originale, un maître qu'on ne saurait classer parmi les élèves de Phidias ou de Myron. Si les limites de sa période d'activité sont incertaines, il appartient bien au cinquième siècle. Il était l'auteur de la fameuse lampe d'or qui brûlait nuit et jour dans la cella d'Athéna Polias à l'Érechthéion, et il avait ciselé le palmier de bronze qui en conduisait la fumée au-dessus du toit. On peut en conclure qu'il travaillait encore au temps où se poursuivait la construction de l'Érechthéion, de 421 à 413, sinon jusqu'en 409[4]. Cette œuvre d'or-

1. Pausanias, IX. 30. I. « ἀνδρὸς βοῦς καὶ ἵππους ἄριστα εἰργασμένου ».

2. Aristophane, *les Oiseaux*, vers 1128, et Scholiaste. Paus., I, 28, 8. La base a été retrouvée avec l'inscription, Loewy, *Inschr. gr. Bildhauer*, n° 52.

3. Overbeck, *Schriftquellen*, 879-883.

4. M. Benndorf le considère comme un contemporain de Cimon et suppose que la lampe avait pu être placée d'abord dans une cella provisoire. *Ueber das Cultbild der Athena Nike*, p. 40. Dans l'intéressante étude qu'il lui consacre, M. Furtwaengler présente Callimaque comme l'artiste favori de Nicias et du parti conservateur. Il lui attribue un rôle important dans la décoration de l'Érechthéion. La lampe d'or rappellerait le palmier de bronze consacré à Delphes par Cimon, après la victoire de l'Eurymédon. (*Meisterwerke*, p. 200-207.)

fèvrerie et de toreutique désigne Callimaque comme un habile ciseleur; et c'est bien en effet à un travail de ciselure qu'il faut songer à propos du chapiteau corinthien dont une légende bien connue, enjolivée par de poétiques détails, lui attribue l'invention[1]. Mais il peut aussi revendiquer sa place parmi les sculpteurs. L'artiste que ses contemporains surnomment le raffiné (κατατηξίτεχνος), le maître exigeant pour lui-même, qui pousse l'exécution jusqu'aux plus subtiles minuties[2] au détriment de la souplesse, est surtout un praticien consommé. C'est lui qui a le premier l'idée d'employer le foret pour creuser le marbre, pour obtenir ces étonnantes finesses que nous admirons au Parthénon dans les draperies des Parques[3]; et peut-être a-t-il sa part dans ce mouvement si manifeste qui entraîne vers la virtuosité les sculpteurs de la balustrade d'Athéna Niké. A vrai dire, c'est là le trait dominant de sa physionomie, car dans ses œuvres statuaires, dans sa Héra fiancée, et ses danseuses laconiennes, on louait surtout la perfection du travail. On le rapprochait de Calamis pour la grâce un peu grêle de son style (λεπτότης) et il nous apparaît comme un héritier direct des vieux maîtres attiques, gardant le culte de la minutie et du raffinement, alors qu'autour de lui l'art se renouvelle sous la puissante impulsion de Phidias.

Nous pouvons même aller plus loin, et le considérer comme le véritable successeur de Calamis, comme un créateur du style archaïsant[4]. On lit son nom sur un bas-relief du Capitole, traité avec l'archaïsme affecté que les sculpteurs néo-attiques remettent à la mode au premier siècle avant notre ère[5]. C'est une copie, mais rien n'empêche de croire qu'elle soit exacte. Dès lors nous pouvons nous représenter ses « *Saltantes Lacaenae* » comme le prototype de ces figures archaïsantes coiffées d'un *calathiskos*, et dansant sur les demi-pointes, que les sculpteurs néo-attiques ont maintes fois reproduites[6]. Callimaque continue donc, avec un art plus savant et moins

1. Vitruve, IV, I, 9. Cf. Chipiez, *Origines des ordres grecs*, p. 303.
2. Pausanias, I, 26, 2. Vitruve, IV, 1, 10, « qui propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreae ab Atheniensibus catatexitechnus fuerat nominatus ».
3. Cf. Puchstein, *Berliner philologische Wochenschrift*, 1890, p. 194.
4. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 202.
5. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, p. 331, n° 500.
6. *Arch. Anzeiger*, 1893, p. 76-77. Cf. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, p. 96.

naïf, la tradition de Calamis. Il s'inspire des modèles antérieurs à Phidias pour créer un style pseudo-archaïque, et mettre à la mode ces figures élégantes et grêles, vêtues de draperies finement plissées, et animées d'un mouvement de danse, qui revivront sous le ciseau des néo-attiques.

Parmi les maîtres que l'on peut qualifier d'indépendants, en ce sens que les sources littéraires n'indiquent pour eux aucune filiation d'école, il faut compter Crésilas, originaire de la ville de Kydonia en Crète, mais qui a certainement travaillé à Athènes. On lit, en effet, sa signature sur une base de l'Acropole, portant une dédicace d'Hermolykos, fils de Diitréphès. L'ex-voto qui s'y dressait était l'image en bronze d'un combattant blessé, criblé de flèches, mais gardant encore une attitude menaçante [1]. Était-ce, comme le pense Pausanias, la statue du père d'Hermolykos, de ce Diitréphès qui, pendant la guerre du Péloponnèse commandait les mercenaires thraces au sac de Mycalessos [2]? On a de bonnes raisons d'y voir plutôt l'ancêtre du donateur, Hermolykos, fils d'Euthoinos, un des héros de la bataille de Mycale [3]. S'il en est ainsi, la période d'activité de Crésilas se place encore au temps de Périclès, et c'est du vivant du grand homme d'État que le maître crétois a pu exécuter le portrait célèbre où il avait rendu avec un rare bonheur les nobles traits de celui qu'on appelait l'Olympien [4]. Suivant toute vraisemblance l'œuvre de Crésilas est l'original d'où dérivent les bustes de Périclès en forme d'hermès conservés à Londres, au Vatican et à Munich [5]. De ces trois bustes, le plus beau est celui du British Museum, qu'on peut considérer comme une copie fidèle de la statue disparue (fig. 63). Péri-

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 74. Pausanias, I, 23, 3. Cf. pour l'inscription Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, nº 46.

2. Thucydide, VII, 29-30.

3. J. Six, *Jahrbuch des arch. Inst.*, VII, 1892, p. 185. M. Six a proposé de reconnaître une copie de la statue sur un lécythe à figures noires et à fond blanc de l'ancienne collection de Luynes. Cette hypothèse a été combattue par A. Gercke, *Jahrbuch des arch. Inst.*, VIII, 1893, p. 113. Cf. Kekulé, *Arch. Anzeiger,* 1893, p. 75, note 1.

4. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 74. Pausanias parle aussi d'une statue de Périclès qui se trouvait sur l'Acropole (I, 25, 1). C'était donc une statue-portrait, celle-là même dont la base a été retrouvée sur l'Acropole, avec l'inscription Περι]κλέος [Κρεσ]ίλας ἐποίε. Voir Δελτίον ἀρχ. 1889, p. 36, et *Corpus Inscr. atticar.*, p. 154, 403ª.

5 Bustes du British Museum, *Ancient Marbles,* II, pl. 32; du Vatican, Visconti, *Museo Pio-Clementino.* VI, 29; *Arch. Zeitung*, 1868, pl. 2, 2. Helbig-Toutain, *Guide,* I, nº 281; de Munich, Brunn, *Beschr. der Glyptothek,* nº 157. Cf. l'hermès de la Collection Barracco, *Coll. Barracco,* pl. XXXIX, XXXXª.



clès porte le casque corinthien rejeté en arrière; mais ce n'est pas là un expédient destiné à dissimuler la grosseur de sa tête, de cette « tête d'oignon » dont s'égayaient les poètes comiques; il faut y voir simplement l'insigne des fonctions de stratège qu'il occupa pendant quinze an-



Fig. 63. — Hermès de Périclès. (British Museum.)

nées[1]. Le marbre fait revivre pour nous, avec une singulière intensité de vie, l'image du grand orateur, et dans ces traits fermes, réguliers, nous cherchons volontiers l'expression des qualités morales qui expliquent et

1. Le Musée de Berlin possède un buste casqué, où l'on peut reconnaître l'image d'un stratège athénien de la seconde moitié du cinquième siècle. (*Beschr. der ant. Skulpturen zu Berlin*, nº 311). M. Furtwaengler a proposé de l'attribuer également à Crésilas. (*Meisterwerke*, p. 275.)



justifient la fortune de Périclès : le don de la persuasion, une douceur résolue, une grande dignité de vie, une incomparable hauteur de pensée. On louait l'artiste d'avoir encore ajouté à la noblesse du modèle : il semble que ce ne soit pas tout à fait une formule banale. C'est bien là le portrait tel que le comprend un maître du cinquième siècle, qui ne sacrifie pas à un réalisme brutal et terre à terre, dégage le trait saillant d'une physionomie, et jusque dans un type individuel poursuit la recherche d'une sorte de caractère général.

Si l'on en juge par la liste de ses œuvres, Crésilas fait bonne figure parmi ses contemporains. Il travaille pour un habitant d'Hermione, qui lui commande un ex-voto à Déméter chthonienne [1]. Il exécute pour les Éphésiens une Amazone blessée, dont une statue du Capitole est peut-être une copie [2]. Les fouilles de Delphes nous ont fait connaître une base portant sa signature : c'était une œuvre à laquelle les textes ne font point allusion [3]. Enfin on lui attribue un Doryphore, et ce témoignage semble indiquer que le sculpteur crétois n'a pas connu seulement les maîtres attiques, mais qu'il a peut-être avec Polyclète quelques points de contact [4]. On voit par là combien serait étroit un jugement qui ne tiendrait pas compte de ces mélanges d'influences. Nous n'avons pas le loisir de discuter ici toutes les hypothèses qui ont été récemment émises sur Crésilas. M. Kekulé lui attribue l'original d'une tête en marbre d'Anacréon conservée au Musée de Berlin [4]. Dans une ingénieuse étude, M. Furtwaengler lui fait honneur de plusieurs œuvres longtemps restées anonymes, comme le prétendu Alcibiade de la *sala della biga* au Vatican, le Diomède de Munich, la Pallas de Velletri au Louvre, le Diadumène de Petworth et le beau masque de la Méduse Rondanini à Munich [5]. Mais aucune de ces conjectures n'entraîne la certitude, et l'Hermès de Périclès reste la seule œuvre où nous puissions reconnaître, avec quelque sécurité, le style de Crésilas.

Tous ces noms d'artistes, toutes ces œuvres en grande partie perdues

1. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 45.
2. Voir, pour ces types d'Amazones, et le soi-disant concours ouvert par les Ephésiens, notre tome I, p. 502, et Furtwaengler, *Meisterweke*, p. 286-303.
3. *Bull. de corresp. hellén.*, 1894, p. 181.
4. *Jahrb. des arch. Inst.*, VII, 1892, p. 119, pl. 3.
5. Furtwaengler, *Meisterwerke*, 277-337.

et dont l'érudition cherche à découvrir les copies, tout cela nous fait entrevoir à Athènes, au temps de la guerre du Péloponnèse, une activité surprenante. Une des époques les plus troublées de l'histoire athénienne en est aussi la plus brillante. On s'explique facilement qu'au début de la domination romaine, la vogue revienne au grand style attique du cinquième siècle, et qu'une armée de copistes en reproduise les œuvres les plus célèbres. Vers le second siècle avant notre ère, une véritable renaissance se produit, qui s'inspire de ces modèles et en multiplie les copies. Ces répliques peuplent nos musées ; c'est à elles que nous sommes trop souvent contraints de nous adresser, pour nous renseigner sur les maîtres contemporains de Phidias. Aussi est-ce une bonne fortune de pouvoir signaler une œuvre originale, qui nous met sous les yeux, sans altération, les formes de style de l'école attique. En 1892, le musée de Berlin a acquis une grande statue de femme drapée, provenant de Venise, et sans doute enlevée en Grèce par un des compagnons de Morosini [1]; c'est celle que reproduit notre figure 64.

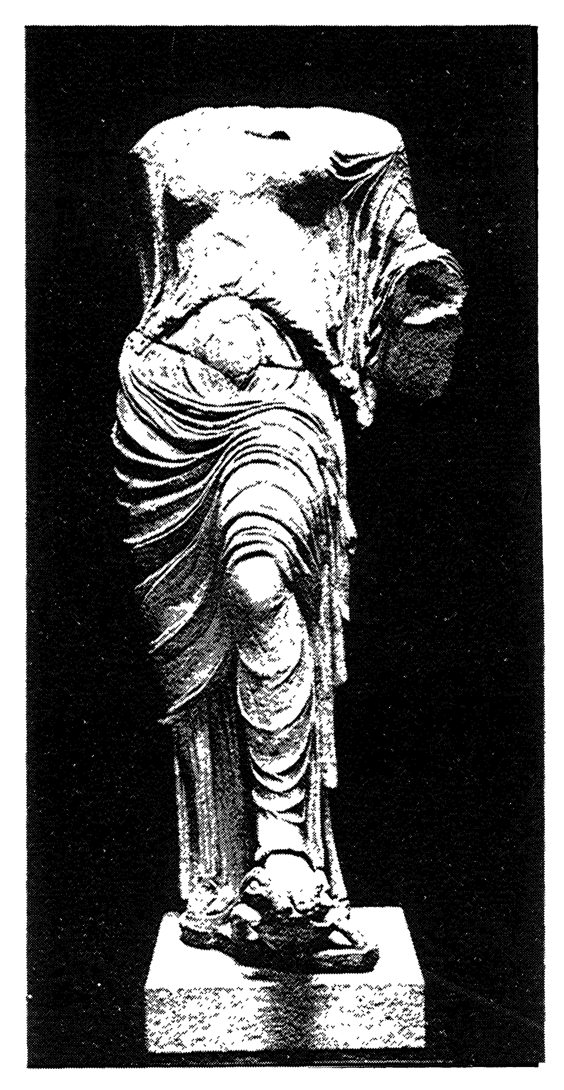


Fig. 64. — Statue de femme drapée. (Musée de Berlin.)

1. Kekulé, *Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren*, Berlin, 1894 Cf. *Arch. Anzeiger*, 1893, p. 74.

Le sculpteur italien chargé de la restaurer avait placé sous son bras gauche un grand vase, et du même côté, sous le pied un peu relevé, une tortue. M. Kekulé restitue sous le pied gauche un oiseau, sans doute une oie, dans la main droite une colombe, et fait reposer l'autre bras sur une idole de style archaïsant; il y reconnaît une Aphrodite. Peu d'œuvres sont plus étroitement apparentées, pour le style, aux sculptures du Parthénon, en particulier au groupe des Parques. Même fluidité des plis du chiton sur la poitrine et sur les bras; même ampleur dans le jet de la draperie du manteau. Tout dénonce la main d'un élève de Phidias. M. Kekulé ne propose qu'avec réserve le nom d'Agoracrite; mais on peut souscrire en toute certitude à son jugement lorsqu'il reconnaît ici l'œuvre d'un des sculpteurs qui, avec Phidias et sous sa direction, ont travaillé aux groupes du Parthénon.



Fig. 65. — Tête de déesse. Musée de Berlin. (D'après Furtwaengler, *Meisterwerke*, pl. V.)

Si les originaux sont rares, nous ne devons pas renoncer à interroger les copies qui peuvent nous donner une idée plus complète de l'école attique. Une tête de déesse du musée de Berlin, plus grande que nature, dérive directement d'un original attique de la seconde moitié du cinquième siècle (fig. 65) [1]. L'expression calme et majestueuse du visage semble désigner une Héra. La chevelure est ceinte d'un large bandeau qui s'élargit par derrière en forme de sphendoné; au-dessus des tempes, les bandeaux relevés le recouvrent en partie, et leurs ondulations con-

1. *Beschreib. der ant. Skulpt. zu Berlin*, n° 608, Furtwaengler, *Meisterwerke*, pl. V et p. 118; l'auteur y reconnaît une œuvre d'Alcamènes.

trastent de la manière la plus heureuse avec la surface unie de l'étoffe. Cet arrangement, nous avons déjà vu quel parti en tirent les sculpteurs dans les têtes de jeunes éphèbes, par exemple dans le type du Diadumène. Appliqué aux figures féminines, il offre une élé-



Fig. 66. — Tête de l'Athéna Farnèse. (Musée de Naples.)

gance bien propre à séduire les artistes, et nous ne serons pas étonnés que l'école de Scopas, au quatrième siècle, le reproduise à son tour [1].

Un des types les plus souvent traités à cette époque est celui d'Athéna. Les élèves de Phidias et leurs contemporains, Alcamènes, Agoracrite, Crésilas, Pyrrhos, ont signé des statues de la déesse; l'art attique multiplie ses images avec autant de prédilection que les peintres

1. Pour la série des têtes qui nous en montrent le développement, voir G. Perrot, *Fondation Piot, Monuments et mémoires*, I, p. 129 et suivantes, à propos d'une tête du Louvre d'un type analogue.

italiens du seizième siècle reproduisent celles de la Madone. Les statues de Phidias en ont déjà fixé les traits essentiels; mais ses élèves y introduisent des variantes, par le sentiment plus ou moins personnel

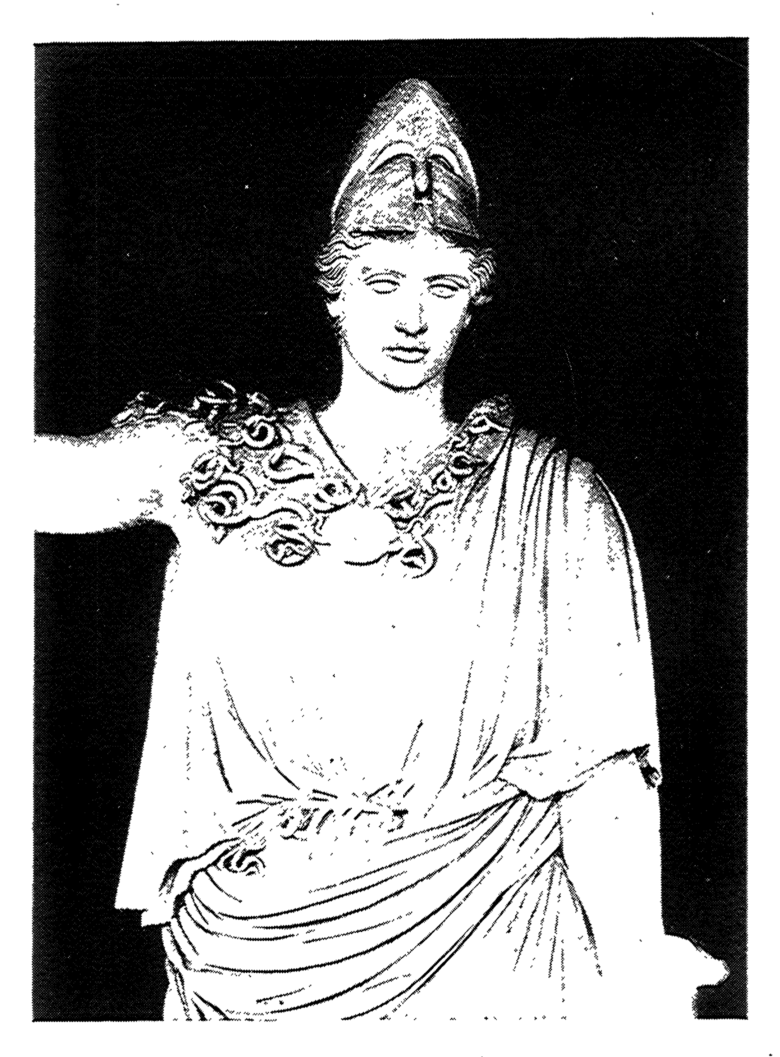


Fig. 67 — Buste de la « Pallas de Velletri ». (Musée du Louvre.)

avec lequel ils comprennent l'attitude, l'expression, le jeu des draperies. Parmi les statues conservées qui dérivent le plus directement des types créés par Phidias, il faut citer en première ligne le torse Médicis, conservé à Paris, à l'École des Beaux-Arts, œuvre du plus grand style, où la sévérité architecturale du chiton dorien est corrigée par le détail

des plis menus de la tunique ionienne portée sous le chiton [1]. L'Athéna Farnèse, du musée de Naples, nous conserve également une copie d'une œuvre attique, mais un peu plus récente [2]. Si la tête, avec le casque orné de griffons et d'un sphinx, atteste l'influence immédiate de la Parthénos (fig. 66), le sculpteur a cherché un arrangement de draperies moins austère, et mis en évidence les plis foisonnants de la tunique ionienne. Un sentiment très personnel, pour le type du visage, caractérise la statue colossale du Louvre connue sous le nom de Pallas de Velletri (fig. 67) [3]. L'agencement du costume, un chiton dorien sur lequel est jeté un manteau, la forme corinthienne du casque, la désignent comme une création originale, et le visage à l'ovale allongé, aux yeux peu ouverts, lui donnent une physionomie très individuelle. Il faudrait citer encore bien des variantes, dont plusieurs annoncent déjà le style du quatrième siècle : une tête de la collection Barracco [4], et l'Athéna du Louvre qui tient dans son égide la ciste où est renfermé Érichthonios, œuvre charmante, où la sévérité du visage se tempère d'une sorte de sollicitude maternelle [5]. Mais ces exemples suffisent à montrer quelles nuances de sentiment l'art attique du cinquième siècle introduit dans le type de la vierge guerrière.

§ 3. — LES BAS-RELIEFS ET LA SCULPTURE FUNÉRAIRE.

Un des traits caractéristiques de l'art grec, c'est la facilité avec laquelle se propagent les créations des grands maîtres. La distinction que les modernes sont forcés d'établir entre l'art proprement dit et les industries d'art, n'existe pas pour les Grecs. Se produit-il une de ces

1. Brunn, *Denkmaeler*, n° 171; Furtwaengler (*Meisterwerke*, p. 46 et suivantes) y reconnaît la Promachos de Phidias.

2. *Meisterwerke*, p. 104-105 l'auteur l'attribue à Alcamènes.

3. Froehner, *notice*, n° 114, Brunn, *Denkmaeler*, n° 68. Furtwaengler (*Meisterwerke*, p. 311) l'attribue à Crésilas, et y voit l'Athéna consacrée dans le *Disotérion* du Pirée. Mais il faut, pour accepter cette hypothèse, faire une singulière violence au texte de Pline, qui mentionne Képhisodote comme l'auteur de l'Athéna du Pirée. (*Nat. Hist.*, 34, p. 74.)

4. *Coll. Barracco*, livr. III-V, n° 48.

5. P. Jamot, *Mon. grecs*, 1891-1892, pl. 12, M. Jamot a très bien montré que cette statue, trouvée en Crète, près de Sélino, est une bonne copie d'une œuvre attique exécutée vers 400 environ.



évolutions qui renouvellent les types et les formes du style? Elle détermine un courant irrésistible auquel n'échappent pas les plus humbles productions. Si le peintre de vases cherche ses modèles dans les fresques de Polygnote ou de Micon, le marbrier, qui pour quelques drachmes sculpte un ex-voto ou une stèle funéraire, se fait comme le disciple obscur et ignoré des maîtres au nom retentissant. On se priverait donc d'un grand secours si l'on dédaignait ces bas-reliefs anonymes, dépourvus de signatures, mais qui nous révèlent pour ainsi dire la moyenne de l'art dans les ateliers d'Athènes. Il y a plus; quelques-uns de ces marbres peuvent se dater avec une parfaite précision, et c'est chose précieuse que de rencontrer chemin faisant des documents aussi sûrs.

Parmi ces bas-reliefs, il en est qu'on ne saurait considérer comme l'œuvre de simples praticiens. Tel est l'admirable marbre du musée d'Athènes, découvert en 1859 à Éleusis, près de la chapelle d'Haghios Zacharias (fig. 68)[1]. C'est une grande dalle sculptée, haute de 2^{m},20, large de 1^{m},52, dont les dimensions semblent trahir une destination architecturale, sans qu'il soit possible de la déterminer avec certitude. L'artiste s'est inspiré d'une belle légende éleusinienne. Triptolème, représenté comme un jeune garçon, va partir pour la dangereuse mission que lui confie Déméter, et répandre parmi les hommes encore incultes les dons de la déesse, la science de l'agriculture, les mœurs douces et pacifiques. Les deux divinités d'Éleusis, Déméter et Coré, l'entourent, et semblent lui donner les derniers conseils. Si le sens général est clair, l'interprétation de détail est moins sûre. Toutefois on n'hésite guère à reconnaître Coré dans la jeune déesse qui tient une torche (κούρη δᾳδοφόρος)[2] et dont la parure était sans doute complétée par des bijoux de bronze doré, colliers, pendants d'oreilles et bracelets. Attentive et recueillie, avec la sollicitude que pourrait témoigner une grande sœur, elle approche une main de la tête de l'enfant, sans doute pour y poser une couronne de métal, aujourd'hui disparue. Dès lors, la grave déesse qui s'appuie sur un sceptre fleuronné est Déméter, remettant à Triptolème la glane de blé, symbole de sa mission. Ses formes sont

1. F. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, p. 69, *Monumenti inediti*, t. VI, pl. 45, Cavvadias, *Catalogue*, n° 126.
2. *Anthol. Pal.*, Add., I, 266, c. éd. Cougny.

plus amples que celles de Coré, et son visage offre un caractère presque viril en raison de sa chevelure courte et bouclée, coiffure de deuil, qui

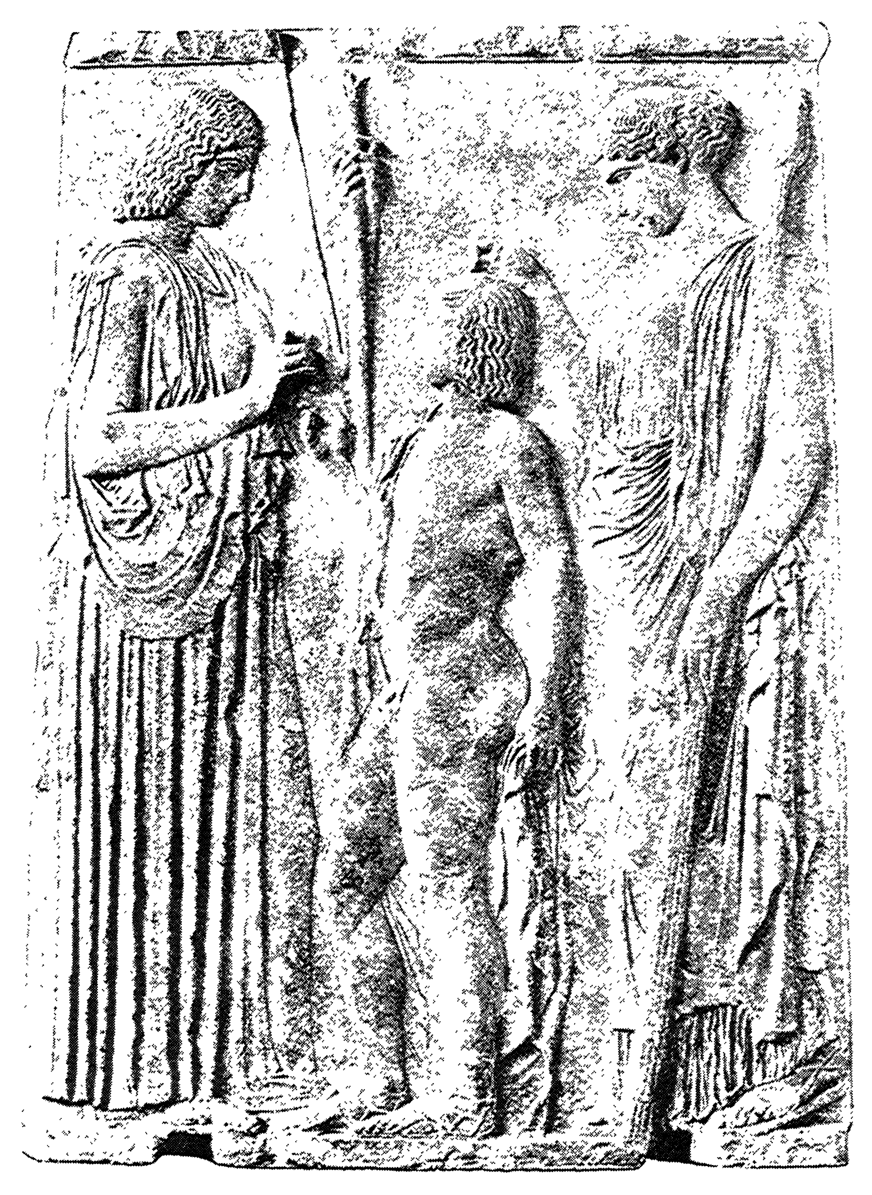


Fig. 68. — Triptolème et les déesses Éleusiniennes. Bas-relief trouvé à Éleusis. (Athènes. Musée central.)

rappelle les angoisses de sa maternité douloureuse. L'intensité du sentiment religieux, la maîtrise du style dénotent une œuvre de l'école

de Phidias, contemporaine du Parthénon. Vous retrouvez ici les qualités qui nous ont frappés dans la frise des Panathénées; un relief peu ressenti, avec une exquise douceur, une exécution légère et souple dans les draperies, une pureté charmante dans le modelé des bras nus des déesses. Les yeux sont encore figurés de face, comme c'est la règle au Parthénon; mais à part une certaine sécheresse dans le rendu des chevelures, on chercherait vainement les traces d'archaïsme que certains critiques ont cru découvrir. Tout nous indique une date qu'on est en droit de placer entre 440 et 430.

On peut encore attribuer à la seconde moitié du cinquième siècle l'original du bas-relief d'Orphée dont nous possédons trois copies de valeur inégale, au musée de Naples, au Louvre, et à la villa Albani [1]. La meilleure de ces répliques, celle de Naples, conserve encore fidèlement le reflet d'une grâce bien attique (fig. 69). L'artiste a choisi le moment où Orphée se retourne vers Eurydice dans le mouvement irréfléchi qui va la perdre. Par un geste d'une spontanéité charmante, la jeune femme a posé une main sur l'épaule d'Orphée, et les deux époux un instant réunis se contemplent avec une profonde tendresse. Hermès semble pris de pitié; tenant doucement le poignet d'Eurydice, il hésite à remplir sa mission cruelle. C'est bien là l'émotion discrète et contenue qui donne tant de charme aux stèles funéraires attiques. Mais ce bas-relief, copié avec prédilection par les sculpteurs de l'époque romaine, a-t-il une destination funéraire? Le sujet, manifestement emprunté au drame attique, semble désigner plutôt un ex-voto dédié par quelque chorège vainqueur et reproduisant une scène de la tragédie couronnée [2]. Quel qu'en soit le sens, il est impossible de ne pas y reconnaître l'influence directe des modèles du Parthénon.

Nous trouvons des points de repère encore plus sûrs dans les reliefs qui décorent les stèles où sont gravés les décrets officiels. C'est, semble-

1. Ces répliques sont reproduites dans les *Wiener Vorlegeblaetter*, III, pl. XII, cf. Leo Bloch, *Griechischer Wandschmuck*, Munich, 1895, p. 4-15. La réplique de Naples porte en grec les noms des personnages. Pour celle de la villa Albani, voir Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1198. Celle du Louvre (Bouillon, II, *Reliefs*, pl. I) porte des inscriptions latines qui désignent inexactement les personnages comme Zétus, Antiopa et Amphion. Un beau fragment se trouve au Musée des Thermes de Dioclétien. Leo Bloch, *ouv. cité*, p. 7.

2. C'est l'hypothèse que développe M. Emil Reisch, *Griechische Weihgeschenke*, p. 130 et suivantes.



t-il, vers le milieu du cinquième siècle que s'introduit l'usage de placer en tête des décrets ces sortes de vignettes gravées sur marbre. Qu'il s'agisse de traités d'alliances, de comptes de finances, de gestions de liturgies, d'honneurs accordés à des particuliers, le sculpteur représente dans le champ du bas-relief des figures allégoriques, divinités, person-

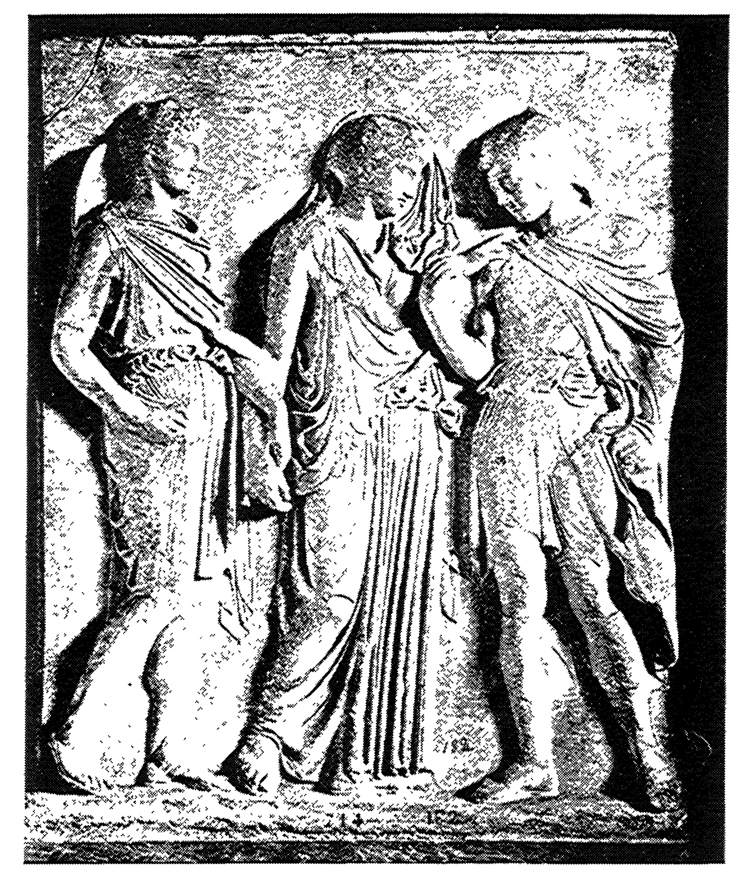


Fig. 69. — Hermès, Eurydice et Orphée. Bas-relief du Musée de Naples.

nifications de villes, qui illustrent en quelque sorte le texte du décret [1]. Une des plus anciennes, parmi ces sculptures officielles qui ne réclamaient certes pas le ciseau d'un grand maître, est le beau bas-relief trouvé sur l'Acropole qui montre Athéna pensive, appuyée sur sa lance

1. Voir pour cette série de reliefs, Schoene, *Griechische Reliefs*, Leipzig, 1872, et Albert Dumont *Mélanges archéologiques*, p. 59.

devant un cippe (fig. 70) [1]. C'est une œuvre de style encore sévère, qui peut nous donner une idée de la première manière de Phidias. Bientôt l'exécution s'élargit et s'assouplit, témoin un décret de 424, en l'honneur des Méthoniens de la Ptérie, en tête duquel figure Méthone, personnifiée par un jeune héros suivi de son chien, qui donne la main à Athéna [2]. Sur une stèle de 403/2, est gravé un décret accordant droit de cité à des Samiens [3]. Or, la déesse Héra, qui personnifie Samos, est d' un assez beau style pour qu'on puisse y retrouver le souvenir de la Héra d'Alcamènes. Mais surtout les réminiscences de la frise du Parthénon nous indiquent à quelle source puisent les sculpteurs. Dans un bas-relief du Louvre, surmontant un compte de finances des trésoriers d'Athéna, en charge sous l'archontat de Glaukippos (410) [4], le peuple d'Athènes, le Démos, séparé de la déesse par l'olivier sacré, a le type, le costume



Fig. 70. — Athéna. Bas-relief du Musée de l'Acropole. (Athènes.)

1. C'est l'Athéna qu'on a désignée, je ne sais pourquoi, sous le nom singulier d'*Athéna mélancolique* Δελτίον ἀρχ., 1888, p. 123, fig. 1. *Journal of Hellen. Studies*, 1889, p. 268, fig. D.
2. Le Bas-Reinach, *Voy. arch.*, *Mon. fig.*, pl. 34, p. 63.
3. Δελτίον ἀρχ., 1888, p. 123, 124. Petersen, *Rœm. Mittheil.*, IV, 1889, p. 65. Voir, plus haut, figure 56.
4. Froehner, *Notice de la sculpt. ant.*, nº 124. Waldstein, *Essays on the art of Pheidias*, p. 304. fig. 13.

et l'attitude des magistrats de la frise orientale; et sur un bas-relief analogue, datant de 398/7 (archontat d'Euthyklès), le même personnage semble détaché, lui aussi, de la procession de marbre sculptée par les élèves de Phidias (fig. 71)[1].

On le voit par ces exemples, qu'il serait facile de multiplier : la sculpture monumentale offre aux marbriers d'Athènes un vaste répertoire, auquel ils empruntent des types et des formes de style[2]. Cette influence rayonne même hors de l'Attique, dans les pays voisins. Un magnifique bas-relief du Vatican, représentant un cavalier, pourrait être pris pour un fragment du Parthénon, si la nature de la pierre calcaire où il est taillé ne dénonçait une origine béotienne (fig. 72)[3]. Et l'auteur d'un bas-relief d'Oropos, dédié par un apobate vainqueur, n'a pu mieux faire que de reproduire encore, dans les premières années du quatrième siècle, un des apobates de la frise[4].



Fig. 71. — Athèna et le Démos athénien. En-tête d'une stèle contenant les comptes des trésoriers des richesses sacrées, sous l'archontat d'Euthyklès. (Année 398/7.) Athènes.

Mais c'est surtout dans les stèles funéraires que, soutenu par de

1. P. Foucart, *Bull. de corresp. hellén.,* 1878, p. 37, pl. X.

2. L'imitation ne se limite pas au Parthénon. M. Brueckner a publié un bas-relief d'Eleusis, datant de la guerre du Péloponnèse, et dédié par un hipparque, Pythodoros, fils d'Épizélos. Le sujet, un combat de cavaliers et de fantassins, est traité dans le style de la frise du temple d'Athéna Niké. Brueckner, *Mittheil. Athen*, XIV, 1889, p. 398, pl. XII.

3. *Arch. Zeitung,* 1863, p. 12, pl. 170, 2. Helbig-Toutain, *Guide,* I, p. 49, nº 85.

4. Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, pl. XXVI. Cf. le bas-relief d'un apobate, trouvé sur l'Acropole d'Athènes, *Bull. de corresp. hellén.*, 1883, pl. XVII.

pareils modèles, le talent des sculpteurs atteint parfois au niveau du plus grand art. Ici, le style de l'école de Phidias règne sans partage. Et quel autre, en effet, est mieux en harmonie avec cette sculpture funéraire à qui le réalisme répugne, qui garde jusque dans l'expression de l'idée de la mort une sorte d'euphémisme, et qui emprunte à l'art ses formules les plus générales et les plus nobles pour traduire les regrets et les espérances des survivants? Dans la seconde moitié du cinquième siècle, ce travail d'adaptation est accompli. Types, attitudes, groupement des personnages, tout cela est trouvé, et ces types sont marqués d'une empreinte si profonde, qu'ils se modifieront à peine au siècle suivant. Par suite, si l'on n'envisage que le style des figures, il est souvent difficile d'assigner une date à ces monuments. Pour faire un choix parmi la riche série des stèles attiques, et mettre sous les yeux du lecteur des spécimens datant du cinquième siècle, nous devrons tenir compte des indices extérieurs, comme la forme de la stèle et les inscriptions qui l'accompagnent[1].



Fig. 72. — Cavalier. Bas-relief du Vatican.

Au cinquième siècle comme au quatrième, on n'abandonne pas

1. Nous ferons surtout des emprunts au recueil des stèles funéraires attiques publié par les soins de l'Académie de Vienne, sous la direction de M. A. Conze : *Die attischen Grabreliefs*, Berlin, chez W. Spemann, I, 1890-1894. Pour les modifications introduites au temps de Phidias dans la forme de la stèle, voir Alfred Brueckner, *Ornament und Form der attischen Grabstelen*, Strasbourg, 1886, et Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, *Introduction*, p. 43 et suivantes. On lira avec profit l'étude d'ensemble de M. Michaelis, *Attische Grabreliefs*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. IV, 1893, p. 193-204, et 230-237.

complètement le type de l'ancienne stèle ionienne longue et plate, couronnée d'une palmette. Mais l'importance plus grande que prend la décoration sculpturale met en faveur une forme de stèle quadrangulaire, ornée à sa partie supérieure d'un fronton dorique, avec des acrotères; tantôt ce fronton s'inscrit dans la plaque, tantôt il la couronne. Sur les côtés, les tranches de la dalle de marbre restent unies, sans décor ni moulures [1]. Tel est le type le plus simple des stèles contemporaines de l'école de Phidias, de celles où l'on peut avec le plus de sécurité chercher comme le reflet direct et immédiat du grand style attique. Il est nettement caractérisé dans une jolie stèle du musée de Berlin, où la morte, Mynno, est représentée le fuseau à la main, sa corbeille à laine auprès d'elle (fig. 73)[2]. Mais bientôt le décor architectural va jouer un rôle moins effacé : le fronton se détachera en forte saillie, reculant au second plan le champ du bas-relief; des pilastres en forme d'antes le soutiendront sur les côtés; la stèle prendra l'aspect d'une sorte d'édicule ou de *naïskos*. Voilà quelle sera au quatrième siècle la forme classique des stèles, et comme cette évolution se produit graduellement, on est en droit de chercher



Fig. 73. — Stèle de Mynno. (Musée de Berlin.)

1. Voir par exemple la stèle d'Eutamia, *Att. Grabreliefs*, pl. XXVIII. M. Furtwaengler la place entre 440 et 430, *loc. cit.*, p. 40, note 10. Le même type est adopté en Béotie, vers la même époque; ainsi dans la stèle de Diodora, femme de Poplios, trouvée à Thespies en 1888 (Musée d'Athènes, Cavvadias; *Catal.*, nº 818).

2. *Attische Grabreliefs*, pl. XVII.

les types de stèles antérieurs à l'année 400 dans les monuments où ce cadre architectural n'a pas encore pris une aussi grande importance.

Ce n'est pas ici le lieu de discuter les interprétations très divergentes que provoque l'étude des bas-reliefs funéraires. Remarquons seulement qu'au cinquième siècle on constate encore la survivance d'idées très anciennes, celles-là mêmes qui ont suggéré aux sculpteurs archaïques leurs thèmes familiers. Représenter le mort tel qu'il était de son vivant, rappeler par certains attributs sa condition sociale, ses goûts, ses occupations habituelles, c'est là toujours la donnée dont s'inspire le sculpteur. Seulement, comme cette image est moins un portrait qu'un type généralisé, elle se ressent des progrès de l'art ; les formes s'épurent, les attitudes s'assouplissent, et sous l'influence des grands modèles de la plastique, ces images idéalisées prennent un singulier accent de noblesse. C'est bien, en effet, par une allusion fort claire à la vie réelle que le sculpteur a montré la jeune Mynno filant, le cordonnier Xanthippos tenant à la main une forme à chaussures (καλοπόδιον)[1], ou le forgeron Sosinos assis à côté d'un bouclier de bronze[2]. Mais ces artisans ont le beau type régulier créé par l'école de Phidias. Un autre progrès consiste à grouper autour de la figure principale des personnages accessoires, enfants, esclaves, suivantes, qui servent à souligner l'allusion à la condition du mort. S'agit-il d'une jeune mère ? Le sculpteur la représentera groupée avec un garçonnet qui lui tend les bras, comme dans la stèle d'Asia[3], ou bien recevant son enfant des mains d'une suivante, comme dans un beau marbre de La Haye, œuvre charmante, qui respire toute la grâce du plus parfait atticisme (fig. 74)[4]. Faut-il rappeler les occupations, les délassements d'un jeune garçon de famille aisée ? Voici, sur une stèle du musée central d'Athènes, trouvée à Égine, un sujet qui confine au genre par le caractère anecdotique des détails (fig. 75)[5]. Un adolescent tient dansla main gauche son oiseau favori ; de l'autre main, il agace un chat, perché sur un pilier, et qui semble guetter sournoisement une cage accrochée au-dessus de

1. British Museum, *Ancient Marbles*, X, pl. 33, p. 76. *Att. Grabreliefs*, pl. CXIX.
2. Louvre, Froehner, *Musées de France*, pl. 9. *Att. Grabreliefs*, pl. CXIX.
3. *Attische Grabreliefs*, pl. XXVI.
4. *Journal of Hellen. Studies*, 1884, pl. XXXIX ; *Attische Grabreliefs*, pl. LXV.
5. *Expédition de Morée*, III, pl. 41 ; 1-3. Cavvadias, *Catal.*, n° 715.

lui. Au pied du pilier est assis un petit serviteur. Scène de genre, dirions-nous, si l'esprit de la composition n'était tout autre. L'anecdote ne joue ici qu'un rôle accessoire, et la figure qui se détache dans ce cadre d'une intimité familière est bien celle de l'éphèbe aux traits réguliers, portant avec grâce le manteau élégamment drapé.



Fig. 74. — Stèle funéraire attique. (La Haye, collection privée.)

On reste aussi dans les données de la vie quotidienne avec une stèle du Céramique, bien souvent décrite, et qui conserve une place d'honneur parmi les marbres funéraires d'Athènes (Pl. IV)[1]. La morte, Hégéso, fille de Proxénos, est une jeune femme richement vêtue. Assise sur une chaise à dossier, la tête à demi couverte d'un voile transparent, elle vient de puiser dans le coffret qu'une suivante a ouvert devant elle; le bijou qu'elle tient dans ses doigts est sans doute un collier, autrefois figuré au pinceau dans le champ du bas-relief. Le visage incliné de la jeune femme est empreint d'une sorte de douceur rêveuse qui suffit à exprimer discrètement le regret de la vie et des joies disparues; cette scène dont la coquetterie féminine a fourni le thème, est conçue dans le sentiment le plus grave

1. *Attische Grabreliefs*, pl. XXX et p. 21, nº 68, pour la bibliographie ancienne. M. Conze la place au cinquième siècle, en raison de la beauté du style et des caractères de l'inscription.

et le plus recueilli. Quant au style, le monument d'Hégéso révèle l'influence directe des grands maîtres. Est-ce un élève d'Alcamènes qui a modelé ce visage aux traits réguliers et purs, ces draperies si souples, ces mains aux doigts fuselés, d'une élégance toute aristocratique ?

La sculpture funéraire du cinquième siècle traite avec une prédilection marquée, en le rehaussant par le charme du style et l'addition de personnages accessoires, l'ancien thème de l'image du mort. Cependant, on voit apparaître déjà une scène plus complexe. Le personnage défunt, homme ou femme, est représenté le plus souvent assis, quelquefois debout; il échange une poignée de main avec un des survivants qui l'entourent; tous ont une expression de gravité, de recueillement, de tendresse, plutôt que de douleur. C'est le sujet qu'on désigne quelquefois sous le nom de *scène d'adieu*, et qu'on appellerait plus exactement *scène de réunion*. Les poètes tragiques font plus d'une allusion à la croyance populaire où il faut chercher l'explication de ces tableaux sculptés. L'Athénien croit à un lieu souterrain où les morts sont rassemblés, où les nouveaux venus retrouvent leurs proches qui leur font accueil, où se renouent les liens, un instant détachés par la mort, des affections indissolubles [1]. S'étonnera-t-on de voir les artistes traduire à leur tour cette conception, en juxtaposant dans le même cadre les vivants et les morts, non plus, comme autrefois, distingués les uns des autres par la taille restreinte des adorants et l'attitude majestueuse des défunts héroïsés, mais réunis dans l'intimité de la vie de famille ? Rappelons-nous avec quelle facilité l'art grec supprime les limites du réel et du surnaturel, et souvenons-nous des dieux si librement mêlés aux hommes dans la frise du Parthénon. A ne considérer que la formule d'art, elle n'a rien de choquant pour l'esprit d'un Grec. Mais il y a plus. Cette formule répond à des exigences d'un tout autre ordre. On a pu le dire très justement : les images des survivants sont celles des « défunts à venir [2] ». Le jour viendra où tel de ces personnages qui entourent le mort prendra place à son tour dans le tombeau de famille; où une inscription, fraîchement gravée à côté d'une autre plus ancienne, le désignera comme un nouvel habitant

1. Eschyle, *Agamemnon*, vers 1553, Sophocle, *Antigone*, vers 892.
2. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, *Introd.*, p. 51 et suivantes.



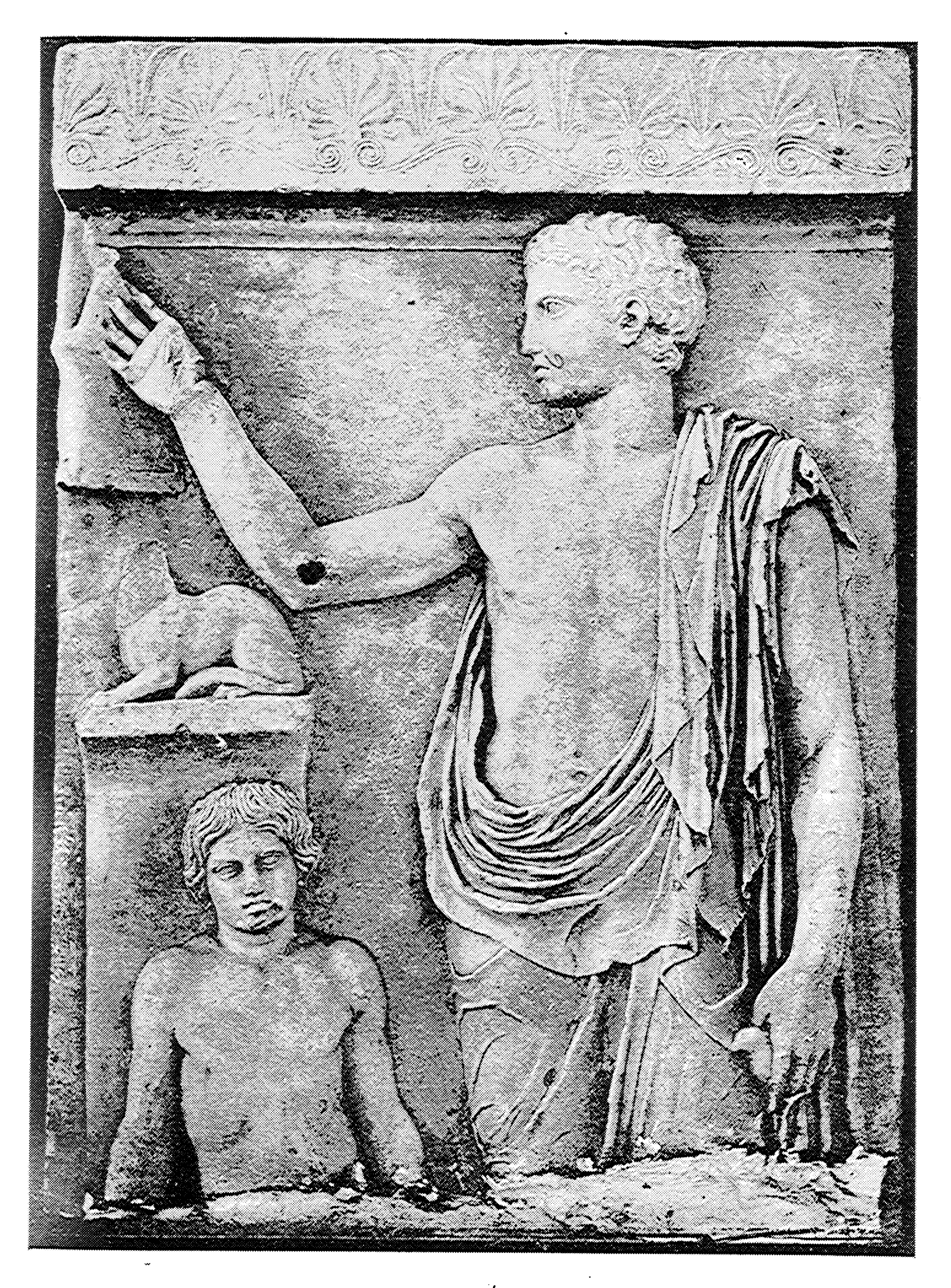


Fig. 75. — Stèle funéraire trouvée à Égine (Musée central d'Athènes.)



Héliog. P. Dujardin Chassepot Imp.

STÈLE FUNÉRAIRE D'HÉGÉSO

(Athènes _ Nécropole du Céramique)

du monde souterrain, et où la mort réalisera cette réunion dont le geste affectueux reproduit par le sculpteur est comme la promesse [1].

Les exemples des scènes de réunion sont moins fréquents au cinquième siècle qu'au quatrième, où elles comporteront plus d'ampleur, et un nombre croissant de personnages. On peut cependant placer encore au temps de la guerre du Péloponnèse les stèles où la donnée reste réduite aux éléments les plus simples, comme celles de Ménékrateia et de Ménéas, de Mika et d'Amphidémos [2], et surtout la stèle de Mika et de Dion, œuvre d'une facture un peu négligée, mais où l'influence des grands modèles suffit à donner aux figures un charme singulier [3].



Fgi. 76. — Tête provenant d'une stèle funéraire attique. (Londres. Collection Lansdowne.)

Un travail d'analyse qui poursuivrait jusque dans les détails de style et les types des personnages les réminiscences du style de Phidias dépasserait les limites de cette étude. Nous choisirons seulement un morceau digne d'attention, une belle tête féminine, provenant d'une stèle funéraire attique, et conservée à Londres dans la collection Lansdowne (fig. 76) [4]. Peu de morceaux peuvent mieux nous donner une idée du type féminin tel que le traite l'école de Phidias. La coupe des yeux bien ouverts, aux paupières franchement accusées, la régularité des traits, le travail de la chevelure, serrée par des bandelettes, rappellent le souvenir de

1. Le même savant rappelle le passage d'Hypéride où la poignée de mains (δεξίωσις) est donnée comme le geste de bienvenue dans les Enfers. Hypéride, Ἐπιτάφ. 13.

2. *Attische Grabreliefs*, pl. L et XLIX.

3. *Ibid.*, pl. XLVIII.

4. Michaelis, *Arch. Zeitung*, 1880, p. 81, pl. 9. *Att. Grabreliefs*, pl. CXVI. Les caractères de l'inscription gravée sur un fragment du bandeau de la stèle permettent de la placer vers 430 environ.

la tête de Niké appartenant à la collection de Laborde : c'est une œuvre d'un style large et pur, d'un sentiment pénétrant. Quels textes valent de pareils témoignages pour nous faire comprendre quelle puissance de séduction exerce le génie de Phidias? Ces stèles que d'obscurs marbriers sculptent pour des inconnus disent assez quelles intimes émotions les formes d'art créées par le grand artiste vont, de degré en degré, éveiller jusque dans l'âme de la foule.



Couronnement d'une stèle funéraire de Karysto. (Musée de Berlin.)

CHAPITRE IV

LA SCULPTURE HORS DE L'ATTIQUE

§ 1. — LA SCULPTURE MONUMENTALE DANS LA GRANDE GRÈCE ET DANS LE PÉLOPONNÈSE.

En dehors d'Argos, les sources littéraires ne nous font connaître aucune école importante dans le Péloponnèse et dans les pays qui, comme la Sicile et la Grande Grèce, en subissent l'influence. Dans la Grande Grèce, quelques noms d'artistes, ceux de Sostratos de Rhégion, de Patroclès de Crotone, prouvent que l'activité n'a pas cessé, et que le vieux maître de Rhégion, Pythagoras, a laissé des disciples. Mais ce sont là des noms obscurs, auxquels nous ne pouvons rattacher aucune œuvre. Le silence des textes est absolu pour la Sicile, où, dès la seconde moitié du cinquième siècle, la gravure monétaire produit pourtant des chefs-d'œuvre témoin les tétradrachmes d'Evénos, et les admirables décadrachmes qui portent la signature d'Evainétos [1]. Dans le Péloponnèse, on relève plusieurs noms de sculpteurs arcadiens, Daméas, Athénodoros, Samolas, Nicodamas; mais ces artistes se rattachent, semble-t-il, à l'école d'Argos, et là encore, nous ne rencontrons pas d'école qui ait sa physionomie propre. Pour étudier le mouvement de l'art, il faut s'adresser à la sculpture monumentale; encore les monuments sont-ils rares, en regard de la prodigieuse activité qui règne à Athènes dans le même temps.

1. Voir von Sallet, *Künstlerinschriften auf griechischen Münzen*, 1871, et Weil, *Künstlerinschriften auf Sicilischen Münzen*, 1884.



La Grande Grèce nous fournit un intéressant témoignage de l'état de la sculpture monumentale aux environs de l'année 450. Les fouilles exécutées par le gouvernement italien dans la Locride épizéphyrienne, sur l'emplacement de Locres, ont mis à découvert les ruines d'un temple ionique où l'on peut reconnaître le sanctuaire de Perséphoné [1]. Les frontons du temple étaient ornés de sculptures en marbre de Paros. Celui de l'ouest, le seul dont il reste des fragments dignes d'attention, représentait une scène empruntée à une vieille légende locrienne. Au temps où les Locriens guerroyaient contre leurs voisins de Crotone, leurs députés, envoyés à Sparte pour demander du secours, s'étaient adressés aux Dioscures, et après leur avoir offert un sacrifice, s'étaient rembarqués, non sans préparer pour les dieux, sur leurs vaisseaux, des lits de repos, comme s'ils ramenaient en réalité leurs divins auxiliaires. Le jour de la bataille, les dieux combattent, en effet, dans leurs rangs, vêtus de manteaux écarlates, et montés sur des chevaux blancs. C'est l'arrivée des Dioscures qu'avait représentée le sculpteur. Un curieux groupe du fronton ouest montre un des Dioscures arrivant à cheval, porté par un Triton sur la surface des flots. Le dieu marin, de ses deux mains étendues, soutient les pieds de devant du cheval; le cavalier va mettre pied à terre, et, suivant les habitudes des Grecs d'Italie, il se laisse glisser le long des flancs de sa monture [2]. Les procédés de groupement, le rôle si original dévolu à la figure du Triton [3], le type sévère de ce personnage donnent à ce morceau de sculpture une sorte de saveur archaïque. Pourtant, le corps du Dioscure est traité avec une grande souplesse, et si, à première vue, le cheval paraît d'un type plus ancien que ceux du Parthénon, on le retrouve sur les monnaies de Syracuse frappées vers 406. Il faut sans doute tenir compte de la persistance des traditions locales dans la Grande Grèce, et si l'on admet, avec M. Petersen, que les frontons de Locres appartiennent déjà à la seconde moitié du cinquième siècle [4], ils témoigneraient que la Grande

1. Petersen, *Roemische Mittheilungen*, V. 1890, p. 162-227, pl. VIII, IX, X.

2. *Roem. Mittheilungen*, *loc. cit.* pl. IX. *Antike Denkmaeler herausgegeb. vom deutschen arch. Institut,* I, 1891, pl. 52.

3. Il faut en rapprocher le Triton de la coupe des exploits de Thésée, peinte par Euphronios, *Monuments grecs*, 1872, pl. I.

4. M. Petersen les place « plutôt avant qu'après 420 », *Mémoire cité*, p. 226.

Grèce, à cette date, n'est pas encore ouverte aux influences de la grande sculpture attique.

Il en est tout autrement dans le Péloponnèse, et les sculptures de Phigalie vont nous en donner la preuve. La grande peste de 430 avait épargné les habitants de la ville de Phigalie, située dans un district montagneux de l'Arcadie. Apollon les avait protégés. Les Phigaliens témoignèrent leur reconnaissance en élevant à Apollon *secourable* (*Epikourios*) un grand sanctuaire. Ils choisirent pour l'emplacement de l'édifice un plateau sauvage, adossé aux pentes les plus élevées du mont Kotylios et dominant un ravin appelé Bassae (Βᾶσσαι). En 1765, le voyageur français Bocher découvrit le temple encore debout, avec sa sévère colonnade dorique, émergeant d'un épais fourré de chênes-verts et de figuiers. On sait comment les ruines furent fouillées en 1812 par la société d'explorateurs anglais et allemands qui avait déjà exhumé les marbres d'Égine. La récolte ne fut pas moins fructueuse. On put transporter à Zante plusieurs fragments de métopes et vingt-trois dalles de frise. Les marbres, achetés par le prince régent d'Angleterre, prirent le chemin de Londres, et vinrent enrichir le British Museum [1].

L'architecte du temple était Iktinos, le maître glorieux dont le souvenir reste attaché au Parthénon. Il est donc permis de croire que des artistes d'Athènes avaient travaillé aux sculptures. On n'en doute pas, quand on examine à Londres, dans la salle de Phigalie, les fragments des métopes [2]. Un cithariste en costume thrace, un Apollon citharède, une femme fuyant, enveloppée d'un grand voile flottant, sont des morceaux charmants, où l'on retrouve l'exécution souple et poussée des frises attiques au temps de la guerre du Péloponnèse. On n'en regrette que plus vivement l'état de mutilation de ces marbres, bien supérieurs à la frise.

1. Les marbres ont été publiés d'abord par Wagner, *Bassorilievi antichi della Grecia,* Rome, 1814, puis dans les *Ancient Marbles of the Brit. Mus.,* IV, pl. 1-23. Cf. *Expédition de Morée,* II, pl. 20-22. On en trouvera aussi des dessins dans les ouvrages relatifs au temple de Phigalie : Stackelberg, *Der Apollotempel zu Bassae,* 1826; Cockerell, *The temples of Jupiter Panhellenius at Ægina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia, in Arcadia,* 1860. Pour la reproduction de la frise, voir surtout les planches de Brunn, *Denkmaeler,* nos 86-91.

2. Plusieurs de ces fragments sont publiés dans les *Ancient Marbles,* IV, pl. 24, 1, 2, 3, et dans les ouvrages cités plus haut. Cf. *Catalogue of Sculpture in the Brit. Mus.,* nos 510-519.



Au moins la frise est-elle conservée dans son ensemble. Par une disposition peu ordinaire, elle était placée dans la cella, et décorait le pourtour rectangulaire de l'hypèthre, c'est-à-dire de l'ouverture ménagée dans le plafond pour éclairer le sanctuaire. Des trous percés dans les dalles, à intervalles réguliers, montrent qu'elle était appliquée sur une charpente de bois. L'ordre relatif des dalles ne peut se restituer que par hypothèse. Pourtant, comme l'artiste n'avait traité que deux sujets, nous admettrons volontiers que les deux compositions se répartissaient également sur les quatre faces, et que chacune d'elles occupait un des longs côtés et un des petits côtés du rectangle. C'était, au sud et à l'est, le combat des Athéniens contre les Amazones, au nord et à l'ouest, la lutte des Lapithes et des Centaures[1].

Voilà bien les thèmes familiers de la sculpture attique. Mais il faut ici distinguer soigneusement la composition et l'exécution. L'artiste qui a composé la frise connaît à merveille le Parthénon et le Théséion; il est pénétré du même esprit que les sculpteurs du temple d'Athéna Niké; c'est un Attique. Avec la même verve et la même fougue que ses confrères d'Athènes, il a su multiplier les mouvements violents, souligner les contrastes dramatiques, opposer à l'attitude triomphante des vainqueurs les poses défaillantes et affaissées des vaincus, placer çà et là des groupes de blessés, un Grec appuyé sur un de ses compagnons d'armes, une Amazone percée de coups, et relevée par ses sœurs. Une description détaillée de la frise serait fastidieuse. Nous placerons sous les yeux du lecteur les morceaux les plus caractéristiques. Ici un Grec, sans doute Thésée, vêtu de la peau de lion qui flotte sur son bras gauche, a engagé la lutte contre une Amazone; les lignes de leurs corps, hardiment lancées, se croisent et s'opposent, se dessinent avec netteté. Plus loin, un autre Grec saisit par le bras et par le pied une des guerrières, glissant inerte et sans vie sur le dos de son cheval qui est tombé à genoux (fig. 77)[2]. Ailleurs, une Amazone se débat douloureusement, pour échapper au Grec qui a pris sa chevelure à pleine poignée, et la menace de son épée; à ce groupe fait

1. Voir, pour la restitution et l'ordre de la frise, Ivanoff, *Annali dell' Inst.*, 1865, p. 29, pl. B. Lange, *Berichte der K. sächs. Gesellschaft der Wissenchaften*, 1880, p. 56, pl. 3.
2. *Catal. of Sculpt.*, nº 541. Brunn, *Denkmaeler*, nº 89.

suite une Amazone armée d'un bouclier, fuyant à grands pas, et d'une telle allure que l'étoffe de la tunique se tend sur les jambes en plis

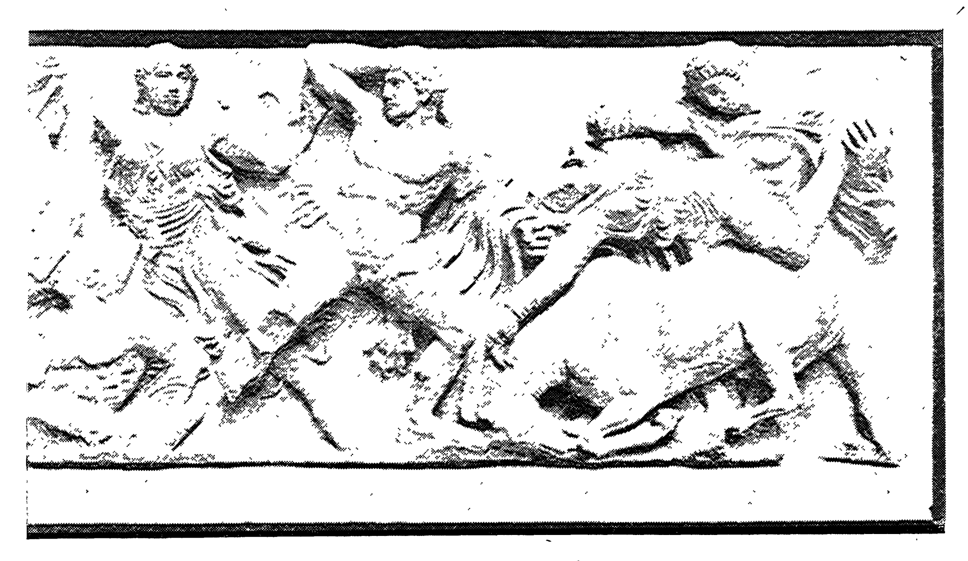


Fig. 77. — Combat de Grecs et d'Amazones.

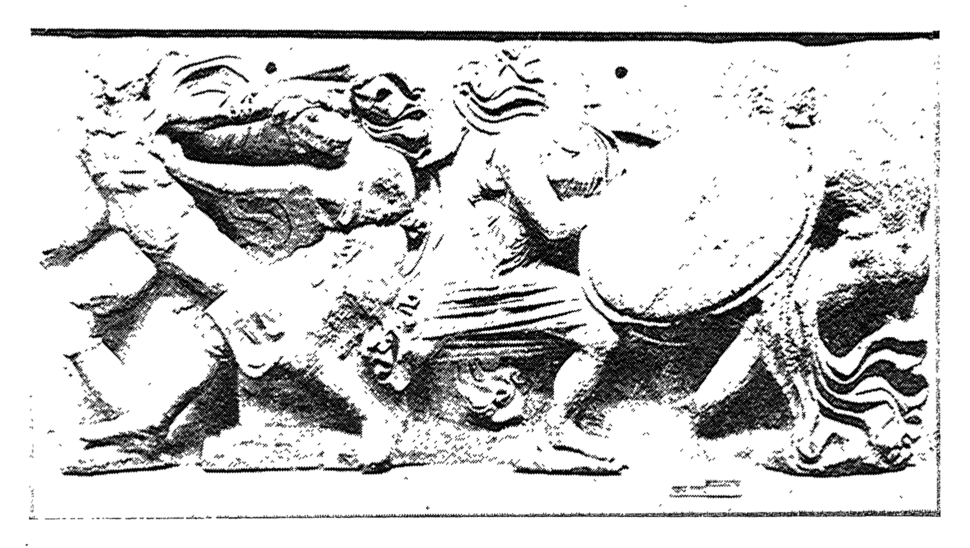


Fig. 78. — Combat de Grecs et d'Amazones. Fragments de la frise de Phigalie. (British Museum.)

horizontaux (fig. 78) [1]. Citons encore deux groupes où éclate avec une singulière intensité l'ardeur de la lutte : un Grec entraînant son

1. *Catal. of Sculpt.*, n° 534. Brunn, *Denkmaeler*, n° 87.

ennemie qui le repousse par un effort désespéré; un autre, couvert de son bouclier, ramassé sur lui-même, le dos arrondi, guettant le moment de frapper l'Amazone qui le charge avec furie[1]. Ce thème des combats corps à corps revient sans cesse; mais il est facile de voir avec quel art le sculpteur le renouvelle, montrant les combattants de face ou de dos, suivant la méthode que reprendront à leur tour les maîtres du quatrième siècle[2].

La Centauromachie n'est pas conçue avec moins d'emportement que les scènes précédentes. C'est une mêlée violente, où abondent les détails pittoresques, les scènes pathétiques : Centaures enlevant des femmes éperdues, femmes fuyant avec leurs enfants dans leurs bras ou réfugiées auprès d'un *xoanon,* combats furieux auxquels prennent part Apollon et Artémis, debout sur leur char attelé de deux cerfs. Certes, on trouverait ici plus d'une réminiscence de la sculpture décorative attique. Tel groupe de Lapithe et de Centaure semble bien dériver d'une métope du Parthénon[3]. Nous connaissons aussi pour l'avoir vu au Théséion ce groupement héraldique des deux Centaures qui accablent sous un quartier de roc l'invulnérable Caeneus, déjà enlisé dans le sol jusqu'à mi-corps (fig. 79)[4]. Mais nulle part encore nous n'avions rencontré un tel débordement de verve, une si curieuse recherche du détail imprévu. L'artiste va jusqu'à imaginer des combinaisons qu'un goût sévère peut réprouver, témoin ce Centaure qui décharge une ruade contre le bouclier de son adversaire, tout en mordant à l'épaule un autre Lapithe qui lui plonge son épée dans le poitrail (fig. 80)[5].

Quelles que soient les inégalités de la composition, les défauts, comme les qualités, ne nous surprennent pas. C'est bien là l'esprit qui règne en Attique au temps des successeurs immédiats de Phidias. L'invention n'exclut pas les réminiscences, mais elle conduit à raffiner sur des thèmes déjà traités. Avec cela beaucoup de verve, une recherche passionnée du mouvement, une tendance marquée à l'accuser

1. *Catal. of Sculpt.*, n° 535, Brunn, *ouv. cité*, n° 86.
2. Voir *Catal. of Sculpt.*, n° 533, Brunn, n° 88.
3. *Catal. of Sculpt.*, n° 524. — *Ancient Marbles*, IV, pl. 10 Cf la métope du Parthénon, Michaelis pl. 3, II.
4. *Catal.*, n° 530. Brunn, *Denkmaeler*, n° 90.
5. *Catal.*, n° 527. Brunn, *Denkmaeler*, n° 91.



encore par l'emploi des draperies agitées et flottantes. Par contre l'exécution est bien faite pour nous étonner. A côté de morceaux



Fig. 79. — Centauromachie.

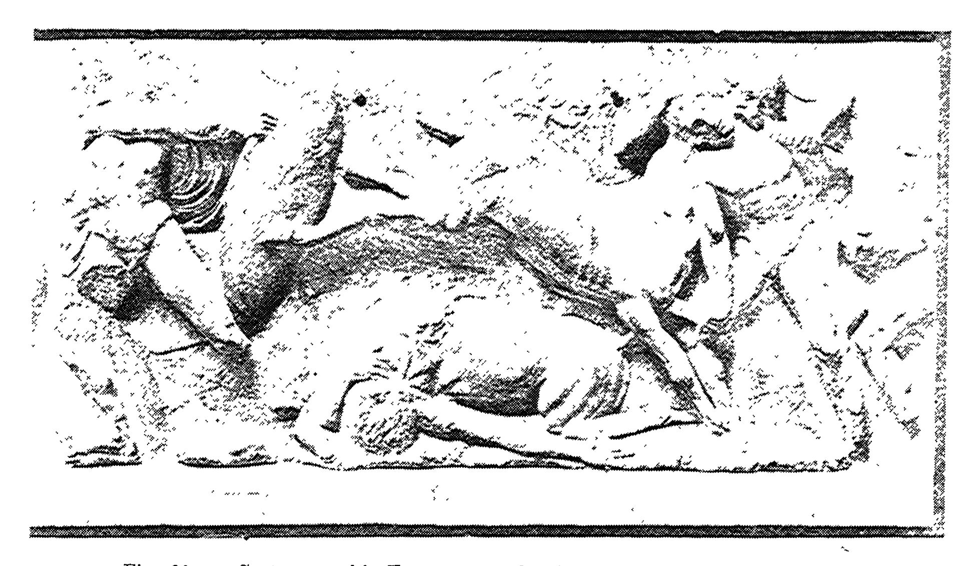


Fig. 80. — Centauromachie. Fragment- de la frise de Phigalie. (British Museum.)

sculptés d'une main hardie, souple, et sûre d'elle-même, il en est d'autres dont la facture lourde et négligée trahit une insuffisance choquante. Des formes écrasées et tassées sur elles-mêmes, des mains énormes aux doigts démesurés, des bras raides et sans vie, des draperies

aux plis secs et durs, quelquefois indiquées par de simples traits qui égratignent le fond, voilà des faiblesses qu'un observateur attentif peut relever sans peine. On sent le travail exécuté à la grosse par un marbrier inhabile, plutôt que les négligences voulues d'un sculpteur qui se résigne à des sacrifices nécessaires. Il faut, en vérité, regarder la frise à distance, pour oublier certaines pauvretés d'exécution et ne plus voir que les qualités d'ensemble. Reportez-vous aux bas-reliefs de la Victoire Aptère, d'une facture si précise et si nette; vous vous rendrez compte que la frise de Phigalie ne saurait soutenir la comparaison. Qu'un maître athénien, venu en Arcadie avec Iktinos, ait modelé les maquettes, et même exécuté quelques morceaux, nous le croyons sans peine[1]. Mais l'équipe des praticiens a dû se recruter dans quelque atelier péloponnésien. Savons-nous d'ailleurs si les premières hostilités de la guerre du Péloponnèse n'expliquent pas la retraite des artistes attiques et la nécessité de confier la fin des travaux à des sculpteurs indigènes?

§ 2. — L'ÉCOLE DE POLYCLÈTE ET LES SCULPTEURS D'ARGOS.

L'école de Polyclète n'est pas, comme celle de Phidias, formée pour concourir à l'exécution de grandes œuvres monumentales. Dans la seconde moitié du cinquième siècle, Argos n'offre pas le spectacle que nous avons vu à Athènes : de nombreux travaux d'art s'élevant rapidement, et exigeant la collaboration des sculpteurs. Pourtant, les artistes argiens trouvent encore l'occasion de mettre le marbre en œuvre, et de s'attaquer à des compositions décoratives. Elle leur est fournie par la construction du nouvel Héraion, commencée, on le sait déjà, peu de temps après 423[2]. Le temple était orné de sculptures représentant la naissance de Zeus, une scène de Gigantomachie, les préparatifs de la guerre de Troie et la prise d'Ilion (Ἰλίου ἅλωσις)[3]. Pausanias, qui les signale d'un mot, ne parle pas expressément de

1. Nous n'irons pas jusqu'à citer un nom. C'est par une pure hypothèse que M. Bruno Sauer désigne Crésilas. (*Berliner philolog. Wochenschrift*, 1889, p. 583.)

2. Voir tome I, p. 510.

3. Pausanias, II, 17, 3.



frontons, et les termes qu'il emploie prêtent à l'équivoque[1]. Il est toutefois permis de croire que les deux premiers sujets étaient ceux des frontons, et que les deux suivants se décomposaient en métopes. Les fouilles de l'École américaine d'Athènes ont fait découvrir quelques morceaux des métopes[2] : un torse d'homme combattant, œuvre souple, élégante et d'un faire simplifié (fig. 81) ; deux jolies têtes, l'une casquée, l'autre coiffée d'un bonnet phrygien; plus récemment, en 1894, une tête de jeune homme qui rappelle le type du Doryphore[3]. Enfin, parmi les détails d'architecture, un fragment de cymaise décoré de rinceaux fait songer aux ornements de l'Érechthéion. Il serait téméraire de prétendre, à l'aide de ces débris trop mutilés, apprécier le caractère de la sculpture monumentale à Argos. Mais ce que nous en savons n'interdit pas de croire que les artistes argiens se sont souvenus des monuments d'Athènes.

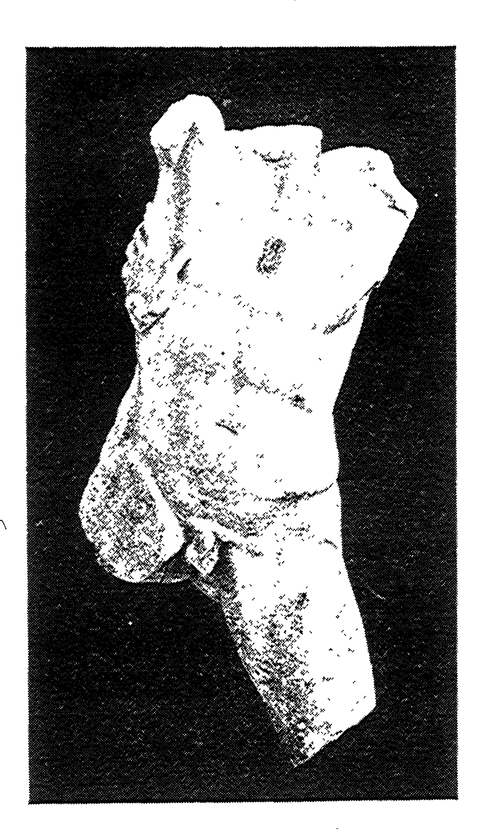


Fig. 81. — Fragment d'une métope de l'Héraion d'Argos.

Aussi bien c'est à la statuaire que nous devons nous adresser pour chercher la physionomie propre de l'école de Polyclète. Or, nous le savons déjà, le trait dominant de l'école argienne est l'esprit de suite. Nulle part ailleurs, la discipline n'est plus sévère, la méthode plus prudente. Les disciples de Polyclète respectent la doctrine du maître, la perpétuent, et il faut arriver fort loin dans le quatrième siècle pour

1. Ὁπόσα δὲ ὑπὲρ τοὺς κίονάς ἐστιν εἰργασμένα, II, 17, 3.

2. Waldstein, *Excavations of the American School of Athens, at the Heraion of Argos*, Londres, 1892. pl. VI et VII.

3. Waldstein, *American Journal of archaeology*, IX, 1894, p. 331-339 et pl. XIV.

trouver, avec Lysippe, les traces manifestes d'une réaction. Il n'y a donc pas lieu de s'arrêter ici à des divisions chronologiques dépourvues de valeur réelle. L'enseignement de Polyclète se prolonge, par ses élèves, dans le quatrième siècle; son école ne cesse pas de produire ces statues d'athlètes, ces groupes votifs qui constituent son domaine; elle reste fidèle à l'art du bronze, et, jusqu'à Lysippe, rien ne trahit une de ces évolutions capables de modifier profondément l'esprit de la statuaire argienne.

Un groupe nombreux d'artistes compose l'école directe de Polyclète. Nous y retrouvons des noms de l'ancienne école, portés sans doute par des sculpteurs plus jeunes d'une ou de deux générations : Asopodoros d'Argos, Athénodoros de Cleitor, Kanakhos le jeune; d'autres nouveaux pour nous, Deinon, Aristeidès, Daméas de Cleitor, Périklytos [1]. Un de ces artistes, Périklytos, a lui-même des élèves qui continuent au siècle suivant la tradition polyclétéenne. L'un d'eux, Antiphanès, est l'auteur d'un cheval de Troie en bronze, consacré à Delphes par les Argiens, après une victoire remportée sur les Lacédémoniens dans la Thyréatide [2], et plus tard, après 369, il travaille au grand ex-voto des Tégéates dressé en souvenir d'une guerre heureuse contre Sparte [3]. Les fouilles de Delphes permettent de lui attribuer encore un groupe important de statues que signale Pausanias, et que les Argiens avaient consacrées à l'entrée du téménos d'Apollon : c'était la série des rois légendaires d'Argos. La signature d'Antiphanès se lit sur la base en forme d'hémicycle, qui a conservé également les inscriptions désignant les héros argiens [4]. L'élève d'Antiphanès, Cléon de Sicyone, est lui-même un des sculpteurs les plus actifs de

1. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen*, nos 978-985. Pour les discussions de détail, voir Klein, *Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich*, VII, 1883, p. 78. Il est à remarquer que la liste des élèves de Polyclète, donnée par Pline (*Nat. Hist.*, 34, 50) ne mérite pas une confiance absolue. Pline ne connaît qu'un sculpteur du nom de Polyclète, à savoir le plus ancien. Alexis, qu'il cite parmi ses élèves, est sans doute le disciple de Polyclète le jeune. Cf. Klein, *mémoire cité*, p. 78. Sur l'école de Polyclète, voir P. Paris, *Polyclète* (dans la collection des *Artistes célèbres*), ch. VI.

2. Sans doute après 414/13. Cf. Thucydide, VI, 95, Brunn, *Griech. Künstler*, I, p. 283.

3. Pausanias, X, 9, 5. La dédicace, une inscription métrique, a été retrouvée en 1887 à Delphes, près de la porte orientale du péribole. Elle est gravée en caractères du quatrième siècle. Pomtow, *Beitraege zur Topographie von Delphi*, p. 54, et *Mittheil. Athen*, XIV, 1889, p. 14.

4. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, 1894, p. 186. Cf. Pausanias, X, 10, 5.

l'école argienne au quatrième siècle. Il est de ceux qui exécutent pour Olympie de nombreuses statues d'athlètes ; vers 388, il fond en bronze deux des *Zanes* qui se dressaient près du stade olympique, et une autre de ses statues de bronze, une Aphrodite, prend place dans l'Héraion de l'Altis [1].

Un autre groupe comprend la famille de Patroclès, un maître dont on citait avec éloge les athlètes, les guerriers armés, les chasseurs, les sacrificateurs, et qui travaillait encore dans les dernières années du cinquième siècle. Les fils de Patroclès dépassent leur père en réputation. L'un d'eux, Naucydès d'Argos, signe la statue chryséléphantine d'Hébé placée dans l'Héraion à côté de la Héra de Polyclète. On cite parmi ses œuvres de maîtrise un Hermès, un discobole, un personnage immolant un bélier, et ses statues d'athlètes, celles de Kheimon et d'Euklès, faisaient bonne figure à Olympie [2]. Il est le maître dePolyclète le jeune et d'Alypos de Sicyone, qui produit déjà vers l'année 400. Le frère de Naucydès, Daidalos, avait conservé sa qualité de Sicyonien. En 399, il reçoit des Lacédémoniens la commande d'un trophée destiné à Olympie, et quelques années plus tard, nous le voyons collaborer à l'ex-voto des Tégéates, mettant son talent au service de deux villes ennemies. Plusieurs statues d'athlètes sont son œuvre, et peuvent servir à déterminer les étapes de sa carrière : Eupolémos d'Élis est vainqueur en 396/5, et Aristodémos d'Élis en 388/7 [3]. Il faut d'ailleurs renoncer à lui attribuer une Aphrodite au bain dont on lui a parfois fait honneur ; c'est là un motif qu'on ne comprendrait guère avant Praxitèle. L'auteur de la statue est un artiste du troisième siècle, Daidalos de Bithynie [4].

Au lendemain de la guerre de Péloponnèse, plusieurs de ces artistes sont appelés à collaborer au grand ex-voto que Sparte érige à Delphes pour glorifier le souvenir de la mémorable victoire d'Ægos-Potamos [5]. C'était un groupe de trente-huit statues de bronze, magnifique

1. Overbeck, *Schriftquellen*, nos 1007-1013.

2. Overbeck, nos 995-1001. Cf. pour l'inscription de la statue d'Euklès, Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, no 86. M. Loewy a résumé les discussions relatives à la famille de Patroclès.

3. Loewy, *ouv. cité*, nos 88-89. Cf. Overbeck, *Schriftquellen*, nos 987-994.

4. Cf. Kroker, *Gleichnamige griech. Künstler*, p. 40 et suivantes.

5. La base a été retrouvée dans les fouilles de l'École française à Delphes. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, 1894, p. 186.



offrande, qui sous prétexte de piété, exaltait surtout l'orgueil de Sparte et de ses alliés. Au milieu d'un groupe de divinités, Zeus, Apollon, Artémis et les Dioscures, apparaissait Lysandre, couronné par Poseidon; près de lui, le devin Abas et le pilote Hermon qui avait conduit la trière amirale. Derrière ces figures s'alignaient les statues des généraux lacédémoniens, et celles des navarques grecs qui avaient commandé les flottes alliées [1]. L'école de Polyclète avait fourni son contingent de sculpteurs : Antiphanès, Athénodoros, Kanakhos, Daméas à qui était échu l'honneur de représenter Lysandre; d'autres Argiens, Patroclès et Alypos, s'étaient mis à l'œuvre, et avec eux, des artistes de Mégare et du Péloponnèse, Théocosmos, Pisandros, Pison de Calaurie. Parmi tant d'œuvres qui se dressaient sur les terrasses de Delphes, l'ex-voto d'Ægos-Potamos attirait les regards et fournissait aux exégètes le thème d'inépuisables commentaires. Est-il besoin de rappeler le passage si connu où Plutarque met en scène des visiteurs qui échangent leurs réflexions sur les offrandes de Delphes? Ils ont subi le bavardage de leur guide, admiré les statues des navarques, et remarqué surtout la belle teinte bleue qui leur donne une couleur de mer, un reflet « de gouffre d'eau », comme si elles avaient subi « une teinture d'azur » (βαφή κυανοῦ). Grande discussion. A quoi l'attribuer? A la composition du métal, à l'action de l'air, ou à la « rouille exhalée par le cuivre » [2]? Nous ne suivrons pas dans leurs controverses les personnages du dialogue. Il faut tout au moins en retenir un fait intéressant. Les bronziers d'Argos employaient pour patiner le métal des procédés qui étaient perdus au temps de Plutarque, et sans doute cette belle teinte azurée dont s'étonnaient les curieux était due seulement à la décoloration de la patine verte appliquée sur l'épiderme du bronze [3].

L'ex-voto de Delphes réunit dans une œuvre commune des artistes d'âges très différents, et cela seul suffirait à attester la continuité de la tradition dans l'école d'Argos. Aussi bien, toutes ces générations de sculpteurs forment comme une chaîne ininterrompue, et par suite,

1. Pausanias, X, 9, 7.
2. Plutarque, *De Pythiae oraculis*, 2.
3. Heuzey, dans Carapanos, *Dodone et ses ruines*, p. 217 cf. Lechat, *Bull. de corresp. hellén.*, XV, 1891, p. 474 et suivantes.



nous devons signaler ici un des principaux artistes qui représentent l'école argienne au quatrième siècle, Polyclète le jeune, élève de Naucydès. On admet généralement que le maître et l'élève étaient rattachés par des liens de parenté, et que Polyclète le jeune était le frère cadet de Naucydès et de Daidalos [1]. Nous n'avons pas à nous attarder à des discussions de textes. Ce qui est certain, c'est que la période d'activité de Polyclète le jeune appartient bien au quatrième siècle, et qu'il faut lui restituer plusieurs œuvres attribuées mal à propos à son illustre homonyme. Il est l'auteur du groupe du mont Lycone, représentant Apollon, Artémis et Latone ; il peut encore revendiquer le Zeus Meilichios, l'Hécate d'Argos et de nombreuses statues d'athlètes : celles de Pythoclès d'Aléa [2], d'Antipatros, vainqueur en 388, d'Agénor, d'Aristion d'Épidaure [3], de Thersilochos [4]. Ses débuts se placent avant 370, et s'il faut en croire le témoignage d'une inscription trouvée à Thèbes, il serait encore en activité vers 335, alors que Lysippe commence lui-même sa carrière [5]. Polyclète mérite d'ailleurs plus qu'une courte mention. Aussi renommé comme architecte que comme sculpteur, il construit à Épidaure le théâtre qui subsiste encore aujourd'hui, et l'édifice circulaire appelé la Tholos qui abritait une source sacrée [6].

1. Cette filiation est fondée sur un passage de Pausanias, très controversé, II, 22, 7. τὸ μὲν Πολύκλειτος ἐποίησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Πολυκλείτου (?) Ναυκύδης Μόθωνος. Voir, pour la chronologie, Foucart, *Rev. arch.*, 1875, p. 110. Loeschcke, *Arch. Zeitung*, 1878, p. 10 suiv. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, p. 72-74. C. Robert, *Arch. Maerchen*, p. 98 et suivantes.

2. Loewy, *ouvr. cité*, nº 91. Une copie de l'inscription de Pythoclès a été retrouvée à Rome. (*Bullet. comunale*, 1891, p. 280, pl. X. 1.) La statue avait été sans doute apportée à Rome et la base laissée à Olympie. L'étude de la base a permis de reconnaître que la statue posait sur la jambe droite. M Furtwaengler propose de voir une copie de cette œuvre dans une statue d'athlète du Vatican (Helbig-Toutain, *Guide*, I, p. 27) très voisine du type du Doryphore. *Meisterwerke*, p. 473-474, fig. 81.

3. La base de la statue d'Aristion est reproduite par Furtwaengler, *ouvr. cité*, p. 503, fig. 90. L'auteur remarque très justement que la statue était conçue suivant l'ancien canon argien, les deux pieds posant sur le sol. C'est l'attitude de l'Hermès de la collection Lansdowne (*ibid.*, p. 504, fig. 91).

4. M. Kroker a dressé la liste des œuvres qui peuvent être attribuées à Polyclète le jeune : *Gleichnamige griech. Künstler*, p. 17.

5. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, nº 93. Inscription de la statue de Timoclès, par Polyclète, et de celle de Korreidas, par Lysippe. Il faut remarquer, avec M. Brunn, que les deux œuvres ne sont pas nécessairement contemporaines (*Sitzungsb. der bayer. Akad.*, 1880, p. 465).

6. Le théâtre et la *Tholos* sont désignés par Pausanias comme étant l'œuvre de Polyclète (II, 27). Mais depuis les fouilles d'Épidaure, il n'est plus possible de les attribuer à Polyclète l'ancien, avec M. Brunn (*Gesch. der griech. Kunstler*, I, p. 152). M. Foucart a démontré que la construction de la Tholos a suivi de près celle du temple d'Asclépios, élevé vers 375. (*Bull. de corr. hellén.*, XIV, 1890, p. 587-594.)



Les fouilles de M. Cavvadias à Épidaure nous ont fait connaître les substructions de l'édifice, l'aménagement si ingénieux des conduits concentriques où l'eau se maintenait sans cesse au même niveau [1]. Il appartient aux historiens de l'architecture grecque d'apprécier, avec des documents précis, la science technique et les mérites d'invention du maître argien. Mais les admirables chapiteaux de la Tholos sont aussi son œuvre, et là nous retrouvons l'artiste. On sent la main du sculpteur dans ces chapiteaux corinthiens si élégamment refouillés, avec leurs volutes d'un accent si ferme, et leur sobre décoration de feuilles d'acanthe [2]. L'édifice appartient encore à la première moitié du quatrième siècle, et nous voyons l'ordre corinthien s'y épanouir dans sa pureté première, sans excès, sans surcharge indiscrète.

Tout en attestant la fécondité de l'école argienne, les textes ne signalent, parmi les élèves et les successeurs de Polyclète, aucun de ces maîtres qui font prévaloir de nouvelles formes d'art. On reste dans la vérité en les rattachant plus ou moins directement à la tradition du grand maître. Pourtant, si attachée qu'elle soit à sa doctrine, cette école échappe-t-elle à la loi du mouvement? Non, sans doute, et il serait trop absolu de l'enfermer étroitement dans la formule polyclétéenne. Pour mesurer la portée de cette évolution, nous devons interroger les monuments où nous croyons retrouver le style de la jeune école argienne.

On peut prendre comme point de départ la belle tête en marbre de Héra trouvée dans les fouilles de l'Héraion (fig. 82) [3]. Exécutée dans les dernières années du cinquième siècle, elle a encore toute la saveur du style polyclétéen. Le front petit, la bouche entr'ouverte, l'ovale régulier du visage, le modelé simple de la chevelure nous remettent en mémoire la tête Farnèse où nous avons reconnu une copie de la Héra de Polyclète. L'influence du maître règne encore ici sans partage.

1. Cavvadias, *les Fouilles d'Épidaure*, I, p. 13, pl. IV et V, et la restauration de Hérold, *Antike Denkmaeler*, II, pl. 2-5. On consultera surtout la belle restauration publiée par MM. Defrasse et Lechat, *Épidaure, Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios,* Paris, 1895. (Chap. IV, p. 95.)

2. Cavvadias, *les Fouilles d'Épidaure*, I, pl. X. Defrasse et Lechat, *Épidaure*, p. 115.

3. Waldstein, *Excavations at the Heraion of Argos*, pl. V, VI, p. 8. Overbeck, *Berichte der sächs. Gesellsch. der Wissensch.*, 1893. M. Furtwaengler la considère comme une œuvre attique (*Arch. Studien H. Brunn dargebracht*, p. 89). Mais je crois que M. Waldstein a raison d'y voir une œuvre de style argien, *American Journal of archaeology*, IX, 1894, p. 331, 339.



Elle apparaît encore, très persistante, quoique altérée graduellement par des influences nouvelles, dans une série de statues d'athlètes où l'on reconnaît sans peine les types familiers à l'école argienne. Nous choisirons quelques exemples, sans prétendre dresser une liste complète des statues éparses dans nos musées, qui pourraient trouver leur place ici. A Delphes et à Olympie, les Romains avaient fait leur choix parmi les bronzes argiens de l'école de Polyclète ; nous le voyons bien par les bases privées de leurs statues qui ont été retrouvées à Olympie. La belle tête de bronze trouvée à Bénévent et acquise en 1870 par le musée du Louvre a sans doute cette origine. Cette tête, que nous sommes heureux de pouvoir reproduire d'après un dessin d'un sculpteur éminent, M. Puech, est une œuvre de pur style grec; la couronne d'olivier sauvage (*kotinos*) dont est ceinte la tête du jeune athlète semble indiquer un vainqueur d'Olympie (Pl. I)[1]. Veut-on apprécier comment un même type se modifie dans l'école de Polyclète? On comparera la tête du Louvre à celle de l'éphèbe du British Museum où nous avons reconnu une œuvre de Polyclète lui-même[2], et à celle de la belle statue de Dresde qui lui est étroitement apparentée[3]



Fig. 82. — Tête de Héra, provenant de l'Héraion d'Argos.

1. E. Michon, *Fondation Piot, Monuments et mémoires,* p. 77-84, pl. X-XI. Cf. Brunn, *Denkmaeler gr. roem. Sculpt.*, n° 324.
2. T. I, p. 499, fig. 255. Cf. Furtwaengler, *Meisterwerke,* p. 453.
3. *Meisterwerke,* pl. XXVI-XXVII, et page 475, note 3 pour la bibliographie. M. Furtwaengler la range parmi les œuvres de Polyclète.

(fig. 84) [1]. Dans la statue de Londres comme dans celle de Dresde, le type sévère du visage rappelle le Doryphore; les cheveux, détaillés soigneusement, sont néanmoins comme plaqués contre le crâne. La tête du Louvre offre au contraire un arrangement plus libre dans la coiffure; le désordre des boucles qui foisonnent sur le front atteste déjà une certaine recherche de la forme pittoresque; et cependant le visage, construit d'après les principes de l'école, atteste la persistance de la tradition polyclétéenne.

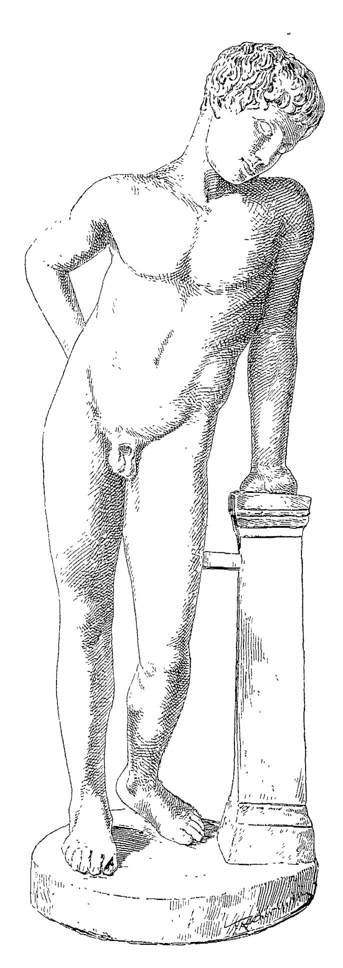


Fig. 83. — Statue d'éphèbe, trouvée en Égypte. (Musée du Louvre.)

L'attitude chère à Polyclète, le corps portant sur une jambe, tandis que l'autre est ployée et un peu traînante, se retrouve dans un certain nombre de statues, comme l'athlète vainqueur du Louvre, les statues de Pan conservées à Leyde et à Saint-Pétersbourg [2]. Peut-être avons-nous là des copies ou des adaptations romaines d'œuvres argiennes. Mais les sculpteurs de la jeune école semblent chercher parfois des attitudes moins simples, des mouvements moins connus. Tel est le cas pour une statue très souvent copiée, et dont le Louvre possède la réplique la plus complète, trouvée en Égypte (fig. 83)[3]. Un jeune garçon, pour lequel il n'y a aucune raison de proposer un nom mythologique, est représenté au repos; la main gauche s'appuie sur un cippe,

1. Il faut rapprocher la tête de Bénévent d'une statue de l'Helenenberg à Vienne (R. von Schneider, *Die Erzstatue vom Helenenberge*, dans le *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XV, 1894.)

2. Statue du Louvre, Clarac, 270,2186. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 436, fig. 67. Statues de St-Pétersbourg et de Leyde, *ibid.*, p. 479, fig. 82; 481, fig. 83.

3. E. Michon, *Mon. et Mémoires*, p. 115, pl. XVII. Les autres répliques connues, en particulier celle de Berlin, sont énumérées par Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 483, note 3, etc. L'auteur propose de substituer au nom de Narcisse, souvent donné à cette figure, celui d'Adonis.

et ce geste, qui fait saillir l'épaule, détermine pour le torse un mouvement plus compliqué, plus imprévu que dans les figures simplement debout. Comme le type du visage est conforme à celui des statues argiennes, nous avons sans doute là une œuvre composée par un maître de la jeune école, contemporain de Patroclès et de Polyclète le jeune.

En énumérant quelques-unes des œuvres qui peuvent nous donner une idée du style des successeurs de Polyclète, nous avons franchi et au delà les limites du quatrième siècle. Il le fallait, pour montrer l'unité de l'école. Mais cette unité, on l'a vu, se concilie avec une évolution manifeste. Surprenons-nous là la preuve d'un contact de plus en plus étroit avec l'Attique? Nous le croyons volontiers. De même qu'au temps de Praxitèle et de Scopas nous verrons les Attiques s'inspirer parfois de l'art péloponnésien, de même celui-ci n'est pas resté fermé aux influences venues d'Athènes. A la date où nous sommes arrivés, il serait chimérique de prétendre enfermer dans un cercle étroit et impénétrable l'activité des grandes écoles grecques.



Fig. 84. — Tête d'une statue de jeune homme.
(Musée de Dresde.)

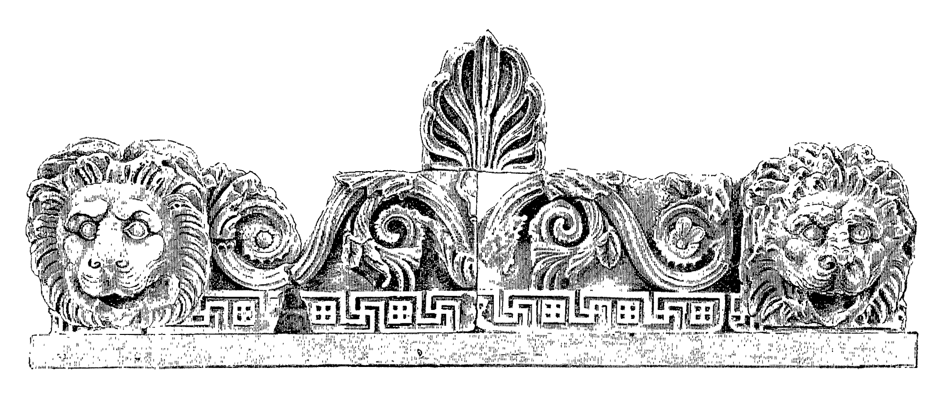


Fig. 85. — Fragment de la corniche du portique extérieur de la Tholos, à Epidaure.

LIVRE II

LE QUATRIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

L'ÉPOQUE DE TRANSITION

C'est à Athènes qu'il faut chercher, pour le quatrième siècle, l'expression la plus complète de l'hellénisme. Nulle part ailleurs la culture intellectuelle n'est plus étendue, la vie sociale plus élégante, la civilisation plus raffinée. Or, si l'on prend son point de vue vers le milieu du siècle, au moment où cette culture s'épanouit avec le plus d'éclat, on mesure sans peine les changements profonds qui ont modifié l'esprit public. La guerre du Péloponnèse a provoqué une violente crise morale, d'où l'âme athénienne est sortie affaiblie et diminuée. Après les désastres qui en ont marqué la fin, après la tyrannie des Trente et la période de terreur qu'elle a fait régner, Athènes a perdu cette « santé morale [1] » qu'elle devait au respect de la tradition, à l'effort commun

1. C'est l'expression d'Ernest Curtius, dans les pages si vivantes où il retrace le tableau de l'état d'Athènes après la guerre du Péloponnèse. *Hist. grecque*, trad. fr., t. IV, p. 68 et suivantes.

de tous pour la prospérité de la cité. Quelques grands noms ne doivent pas faire illusion, et derrière les hautes figures de Lysias, de Phocion et de Démosthène, on aperçoit trop bien la foule sceptique ou frivole qui bavarde à l'Agora, les soldats mercenaires qui remplissent les rangs de l'armée. L'esprit religieux n'est pas moins atteint. Sans doute rien n'est changé dans les formes extérieures de la religion nationale; jamais l'Athénien n'a fait une telle consommation d'*ex-voto* de marbres et d'offrandes. Mais en dépit de ces pratiques de dévotion, les croyances religieuses sont déjà sourdement minées par la sophistique et par la superstition. On le voit bien au développement croissant que prennent les cultes étrangers venus de la Thrace, de l'Asie Mineure, de la Phénicie [1]. Les associations religieuses, les thiases, les éranes, les orgéons, font pénétrer en Attique les cérémonies mystiques du culte d'Attis, de Sabazios, de la Mère des dieux ; dans les fêtes célébrées par les thiases, dans les orgies nocturnes ou dans les processions qui s'étalent au grand jour, on entend retentir le tambour phrygien, et les sons plaintifs de la flûte asiatique. Devins, charlatans, métragyrtes, prennent sur l'âme de la foule un singulier ascendant, et les esprits réfléchis se préoccupent déjà des dangers dont cette invasion menace la religion de l'État.

Relâchement de l'esprit de tradition, progrès de l'incrédulité ou du mysticisme, affaiblissement des vieilles croyances religieuses, telles sont les principales causes qui préparent lentement une irrémédiable décadence. Pourtant jamais les dehors de la civilisation n'ont été plus brillants ni plus séduisants. Après les premiers succès de Conon et de Chabrias dans la guerre de Corinthe, la prospérité matérielle d'Athènes s'est rapidement relevée. L'industrie s'est ouvert de nouveaux débouchés. Du Pirée, où se coudoient les négociants étrangers de tous pays, métèques d'Asie Mineure, d'Égypte, de Thrace, Phéniciens de Sidon, des vaisseaux de commerce emportent vers les îles de l'Archipel, les côtes de la Cyrénaïque et les ports du Bosphore cimmérien, les produits où l'industrie attique a mis la marque d'une perfection inimitable. Si le

1. Voir Foucart, *Des associations religieuses chez les Grecs*. Paris, 1873, p. 84. « On aurait tort d'attribuer l'origine de ce monument religieux à la conquête d'Alexandre et de le placer au déclin du paganisme officiel. L'établissement des Macédoniens dans l'Asie, en rendant encore plus fréquents les rapports de la Grèce avec l'Orient, contribua sans doute à multiplier les thiases et les éranes, mais ils existaient déjà depuis plus d'un siècle ».



temps n'est plus où l'État entreprenait la construction de grands édifices qui mettaient à l'œuvre sculpteurs et praticiens, le luxe des particuliers y supplée pour soutenir l'activité des artistes. Les riches citoyens d'Athènes mettent leur vanité à multiplier les offrandes, les souvenirs de leur vie officielle, à consacrer par un élégant monument la mémoire d'une victoire choragique, à décorer de stèles ou de statues leurs sépultures de famille. Démosthène parle d'un tombeau qui avait coûté deux talents; à la fin du siècle, il faut qu'un décret de Démétrios de Phalère vienne mettre un terme à ces exagérations fastueuses. Veut-on, d'ailleurs, apprécier, par des témoignages positifs, à quel point le raffinement et la recherche ont pénétré dans les mœurs ? Il suffit de considérer ces œuvres de l'art industriel, ces « articles d'Athènes », comme on les a justement appelés, où triomphe le goût attique : les miroirs de bronze, les délicates poteries rehaussées de dorure, les vases à parfums destinés aux boudoirs des Athéniennes élégantes. Jamais l'art n'a déployé plus de grâce, d'esprit, de délicatesse. Il y a plus; les scènes qui reviennent maintenant avec une singulière prédilection sous le pinceau des peintres céramistes nous révèlent une vie mondaine où la femme a désormais conquis sa place. Scènes de parure, de toilette, de causeries galantes, où les femmes apparaissent escortées d'un vol d'amours aux ailes frémissantes : tout cela fait revivre pour nous une société qui n'a plus rien de l'ancienne sévérité des mœurs grecques. On comprend le mot d'Antiphane, répondant au roi de Macédoine que « pour prendre goût à la comédie athénienne, il fallait vivre dans la société d'Athènes, avoir pris part à ses pique-niques, et donné ou reçu des coups dans ses aventures galantes[1] ».

L'art ne peut échapper aux influences qui ont provoqué de tels changements dans les mœurs et dans l'esprit public. Pourtant il serait faux de prétendre que tout lien est rompu avec le passé. Les formes d'art créées par le cinquième siècle sont trop conformes au génie de la race grecque pour qu'elles s'évanouissent brusquement. Mais une évolution progressive, continue, va les façonner au goût nouveau, leur prêter des acceptions différentes, y faire pénétrer des sentiments plus

1. Athénée, p. 555, cf. Curtius *Hist. grecque*, trad. fr., V, p. 182.



subtils et plus compliqués. L'idéal religieux étant moins élevé, les types divins se rapprochent davantage de l'humanité. En y touchant d'une main moins respectueuse, les artistes y introduisent des nuances plus variées; ils y font passer le reflet des passions qui agitent l'âme humaine; ils prêtent à la belle figure de Déméter la tristesse de la maternité douloureuse, exaltent dans celle d'Aphrodite le charme voluptueux de la beauté, donnent à celle de Dionysos une grâce morbide et languissante. Un courant irrésistible les entraîne vers les types divins où la jeunesse et la beauté trouvent leur expression la plus achevée.

En abordant ainsi l'analyse des passions et des sentiments, l'art ne fait que suivre le mouvement général de la littérature. Il obéit surtout à une influence dont on ne saurait méconnaître l'importance, celle du théâtre, celle de la tragédie renouvelée par Euripide. Sans doute Euripide est un homme du cinquième siècle; mais il est aussi un des précurseurs du quatrième. Son réalisme, son sentiment pathétique, plus large et plus humain que celui de Sophocle, sont bien faits pour plaire aux contemporains de Démosthène. On ne cesse pas de le jouer sur la scène attique et de curieux témoignages attestent la longue durée de sa popularité[1]. Au quatrième et au troisième siècles, son théâtre continue à fournir à l'industrie céramique les thèmes de ses sujets décoratifs[2]. Dès le temps de la guerre du Péloponnèse, la peinture s'est déjà engagée à sa suite dans la recherche de l'expression : les *Héraclides* d'Apollodore étaient sans doute comme une illustration d'une tragédie d'Euripide. La sculpture n'échappe pas à cette influence, et nous la verrons reprendre les anciens thèmes mythologiques, en y introduisant un esprit tout nouveau.

A côté des types religieux renouvelés et rajeunis, des légendes mythologiques traitées avec un sentiment plus dramatique, on voit prendre place des conceptions répondant bien au goût d'analyse subtile qu'a développé la philosophie. Nous voulons parler des figures allégoriques. Ce genre de représentations n'était certes pas resté étranger à l'art des époques précédentes. De tout temps, l'art grec s'est plu

1. Voir les fragments de didascalies étudiés par Koehler, *Mittheil. Athen*, 1878, p. 104.
2. Ainsi, sur les coupes à reliefs du troisième siècle, on reconnaît des scènes des *Phéniciennes d'Iphigénie à Aulis*, C. Robert, *Homerische Becher*, 50e *Programm zum Winkelmannsfeste*.

à personnifier sous une forme concrète des idées morales et poétiques, de pures abstractions, comme la Discorde, la Justice, les Saisons, le Génie de la Lutte. Mais dans cet ordre de sujets, la peinture s'était montrée plus hardie que la sculpture ; elle l'y avait certainement précédée. Il serait facile de prouver que le mouvement qui entraîne les peintres vers la représentation des figures allégoriques a son origine dans la seconde moitié du cinquième siècle[1]. Déjà le frère de Polygnote, Aristophon, avait peint dans un de ses tableaux la Crédulité et la Ruse. La génération d'artistes qui travaille dans les dernières années de ce siècle et au début du quatrième, s'engage dans la même voie avec une confiance croissante. Parrhasios, Aristolaos représentent la Vertu et le Peuple d'Athènes; Pausias l'Ivresse; Euphranor la Démocratie, et plus tard Apelle s'inspirera du même esprit dans son tableau célèbre de la Calomnie, composition purement allégorique où figuraient l'Innocence, la Méfiance, l'Ignorance. On ne saurait s'étonner que la sculpture emprunte, elle aussi, à ce monde d'abstractions personnifiées quelques-uns de ses thèmes favoris, et qu'avec Képhisodote, Scopas, Praxitèle et Lysippe, elle s'applique à figurer sous une forme concrète la Paix, l'Ivresse, la Persuasion, l'Occasion. Il y a là comme une veine nouvelle, très féconde, à laquelle la plastique va puiser largement, et d'où découleront, portées à travers les âges par l'art hellénistique et gréco-romain, plusieurs des données qui revivent encore dans notre sculpture contemporaine.

En même temps que la plastique enrichit son domaine par le développement de l'allégorie, elle cherche de nouvelles ressources dans l'observation plus libre et plus familière de la réalité. La sculpture de genre commence à revendiquer sa place : la courtisane riant de Praxitèle, le marchand d'esclaves de Léocharès, la joueuse de flûte ivre de Lysippe témoignent assez que les sculpteurs, et non les moindres, regardent d'un œil plus attentif toutes les manifestations de la vie. Mais surtout le goût de l'observation exacte se fait jour dans un genre qui, jusque-là, s'était ressenti de l'esprit généralisateur du cinquième

1. Le travail a été fait pour la peinture de vases, avec une grande précision, par M. Ed. Pottier. Nous ne pouvons que renvoyer à son remarquable article sur *les Représentations allégoriques dans la peinture des vases grecs*, *Monuments grecs*, nos 17-18, 1889-1890.

siècle : nous voulons parler du portrait. Avec des maîtres épris de réalisme, comme Démétrios et Silanion, l'art vise résolument à reproduire le type particulier, à souligner tous les accidents de la forme individuelle. Et quand Lysistratos, le frère de Lysippe, inventera le moulage en plâtre pris sur nature, il ne fera qu'accélérer le mouvement commencé, en dotant la plastique d'un instrument de précision singulièrement puissant.

Nous devons enfin signaler un dernier fait, qui complétera cet exposé, forcément sommaire, des conditions nouvelles où va se développer l'art du quatrième siècle. Les différences d'écoles, encore si marquées au siècle précédent, tendent à s'effacer. Les écoles locales ne s'enferment plus aussi étroitement dans leurs traditions. Des maîtres tels que Scopas voyagent, forment des élèves, ont la Grèce tout entière comme théâtre de leur activité. L'esprit particulariste est en décroissance ; il y a, d'école à école, des échanges d'idées, des pénétrations réciproques, et l'art grec, si longtemps cantonné dans des provinces très distinctes, s'achemine vers l'unité qui sera complètement réalisée au temps des successeurs d'Alexandre.

§ I. — LES MAITRES ATTIQUES.

Un des artistes qui caractérisent le mieux en Attique l'époque de transition est Képhisodote. Ce ne sont pas seulement ses œuvres qui le désignent à notre attention. Il paraît très plausible d'admettre que Képhisodote est le père de Praxitèle. Un des fils du grand sculpteur porte ce nom [1] ; or si l'on se souvient que dans les familles grecques le nom du grand-père est souvent attribué au petit-fils, on restituera facilement la filiation. Peut-on aller plus loin, et, remontant une génération, donner pour père à Képhisodote un Praxitèle l'ancien, auquel il conviendrait de restituer quelques-unes des œuvres attribuées au glorieux maître du quatrième siècle ? L'existence de Praxitèle l'ancien a été contestée [2]. Il y a cependant de bonnes raisons pour croire

1. « Cephisodoti duo fuere. » Pline, *Nat. Hist.*, 34, 87.

2. Elle a été mise en doute notamment par M. Kœhler (*Mittheil. Athen*, IX, p. 78) et par Brunn (*Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1880, p. 435 et suiv.) D'autre part MM. Benndorf (*Gœttinger*



qu'un artiste de ce nom, originaire de Paros, a vécu à Athènes dans la seconde moitié du cinquième siècle, qu'il est l'auteur du groupe de Déméter, Perséphoné et Iacchos [1], celui du cocher ajouté au quadrige de Calamis, et peut-être des sculptures de l'Héracléion de Thèbes. Ce qui reste une hypothèse, c'est le lien de parenté qu'on a cru pouvoir établir entre lui et Képhisodote. Quant à ce dernier, les renseignements que nous possédons sur sa biographie se réduisent à un seul fait : il était le beau-frère de Phocion [2]. On verra plus loin qu'il y a de sérieux arguments pour reconnaître en lui le père de Praxitèle.

Par les plus anciennes de ses œuvres, Képhisodote se rattache encore au cinquième siècle. Il avait collaboré, avec Olympiosthènes et Strongylion à un groupe des neuf Muses consacré sur l'Hélicon ; trois autres, dans le même sanctuaire, étaient de sa main [3]. Mais la principale période de son activité se place dans les premières années du quatrième siècle. Après la victoire de Conon à Cnide dans l'automne de 394, les Athéniens dédient à Zeus Soter et à Athéna Soteira, dans un temple du Pirée, deux statues de Képhisodote : Zeus debout avec le sceptre et la Niké, Athéna avec la lance, voilà des types que le sculpteur trouvait déjà fixés par ses prédécesseurs [4]. Quelques

gelehrte Anzeiger, 1871, p. 606), Klein (*Arch. epigr. Mittheilungen aus Œsterreich*, 1880, p. 1 et suiv.) Kroker (*Gleichnamige griech. Künstler*, p. 44 et suiv.) ont développé les arguments qui tendent à démontrer qu'il y a eu réellement un Praxitèle l'ancien. Le texte le plus concluant est celui de Pausanias (I, 2 4), qui parle d'un groupe de Déméter, Perséphoné et Iacchos, à Athènes; sur le mur du temple était écrite en lettres *anciennes* une inscription désignant Praxitèle comme l'auteur du groupe (γέγραπται ἐπὶ τῷ τοίχῳ γράμμασιν ἀττικοῖς ἔργα εἶναι Πραξιτέλους). Les γράμματα ἀττικά sont l'alphabet employé avant la réforme d'Euclide, en 403. M. Klein (*op. l.*) a essayé de dresser la liste des œuvres qu'on pourrait attribuer à Praxitèle l'ancien. Il faut en retrancher certainement le groupe de Latone et de ses enfants qui était à Mantinée (Paus., VIII, 9-1). Nous reporterions volontiers à Praxitèle l'ancien les œuvres suivantes : 1° le cocher du char de Calamis (Pline, *Nat. Hist.*, 34, 71). 2° La statue de Héra Téléia à Platées, dans l'Hécatompédos construit par les Thébains en 428/27 et la Rhéa du même sanctuaire; 3° les frontons de l'Héracléion de Thèbes (Paus., IX, 11). Mais il est à peine besoin d'indiquer ce que de pareilles combinaisons de textes ont de conjectural. Sur Praxitèle l'ancien, voir Furtwaengler (*Meisterwerke der griechischen Plastik*, p. 137-141) qui place la période d'activité du sculpteur entre 445 et 425.

1. Il m'est impossible de souscrire à l'opinion de M. Furtwaengler (*Meisterwerke*, p. 139), qui reconnaît le Iacchos de Praxitèle l'ancien dans le buste du Louvre désigné autrefois sous le nom de Virgile (D'Escamps, *Marbres Campana*, pl. 63). Il dérive d'un type plus récent.

2. Plutarque, *Phocion*, 19.

3. Pausanias, IX, 301.

4. M. Wolters pense retrouver une copie de l'Athéna de Képhisodote dans un buste d'Athéna du



années plus tard, de nouveaux succès d'Athènes lui valent une autre commande officielle. La victoire de Chabrias à Naxos, en 375, la brillante campagne menée par Timothéos dans les eaux de Leucade, où les vaisseaux athéniens, ornés de branches de myrte, battent l'escadre péloponnésienne de Nicolochos, ont pour conséquence la conclusion de la paix de 371, ardemment désirée par les Athéniens. On institue en l'honneur d'Eiréné, la déesse de la Paix, des sacrifices annuels, célébrés avec un grand luxe de victimes [1], et un groupe d'Eiréné portant Ploutos enfant, œuvre de Képhisodote, est consacré au nom de l'État, près du Portique des Éponymes [2]. Ce groupe symbolique de la Paix protégeant la Fortune était en réalité destiné à un culte officiel ; pourtant on ne saurait y méconnaître une de ces allégories dont nous avons parlé, et, à ce titre, il nous importe de savoir comment l'artiste l'avait conçu. Un groupe trouvé à Rome, et conservé à Munich, nous en a conservé une copie fidèle, à ce qu'il semble, et cette copie en marbre paraît respecter les caractères de style du bronze original (fig. 86) [3]. Des monnaies de Cyzique et d'Athènes permettent de corriger des restaurations, de replacer un sceptre dans la main droite de la déesse, et de rendre à Ploutos la corne d'abondance, au lieu du petit vase imaginé par le praticien moderne [4]. Enfin la figure de l'enfant nous est connue par une copie nouvelle trouvée au Pirée (fig. 87) [5]. Certes, on surprendrait encore, dans la tenue générale du style, plus d'un caractère qui rappelle le cinquième siècle. Les formes amples d'Eiréné, son costume,

Musée de Naples, trouvé à Herculanum. *Jahrbuch der arch. Inst.*, VIII, 1893, pl. 3, p. 173. L'attribution est contestée par Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 747.

1. Isocrate, περὶ ἀντιδόσεως, 109-110. Nous possédons des fragments de comptes financiers relatifs à ces sacrifices, pour l'année 334/333, au temps de l'orateur Lycurgue. La vente des peaux des victimes a produit 924 drachmes. *Corpus inscr. atticarum*, II, nos 730-741.

2. Pausanias, I, 8, 2.

3. Le groupe a été publié pour la première fois par Winckelmann, qui l'interprétait comme Ino Leucothéa tenant Dionysos enfant. La véritable identification a été reconnue par Brunn, *Uber die sogenannte Leucothea*, Munich, 1867. Pour la bibliographie, voir Brunn, *Beschreibung der Glyptothek*, n° 96. La meilleure reproduction a été donnée par Brunn, *Denkmaeler*, n° 43. Il faut faire abstraction des parties modernes, comme le bras droit d'Eiréné, les deux bras de Ploutos, avec le vase qu'il tient de la main gauche ; la tête de l'enfant, quoique antique, est d'un autre marbre que le reste du groupe. Brunn suppose qu'elle a appartenu à un Éros.

4. Müller-Wieseler, *Denkmaeler der alten Kunst*, II, nos 99*a*, 99*b*.

5. Koehler, *Mittheil. Athen*, 1881, p. 362, pl. XIII. Cavvadias, *Catalogue*, n° 175. Le musée de Dresde possède une autre réplique restaurée à tort en Dionysos enfant. Hettner, *Die Bildwerke zu Dresden*, p. 60, n° 29. Leplat, *Recueil*, pl. 62.





Fig. 86. — Eiréné portant Ploutos enfant. Copie en marbre d'une œuvre de Képhisodote.
(Munich, Glyptothèque.)

l'arrangement de la chevelure avec les boucles qui flottent sur le cou, tout cela réveille le souvenir des κόραι de l'Érechthéion ; d'autre part le type de l'enfant Ploutos, son visage sans grâce, semblent montrer que l'art n'a encore accordé à l'enfance qu'un regard indifférent. Pourtant, à voir l'expression de sollicitude maternelle empreinte sur les traits d'Eiréné, son regard tendrement dirigé vers l'enfant, et le geste caressant de Ploutos, on comprend que l'artiste a concilié avec la gravité religieuse des sentiments d'une nature plus humaine et plus intime : le visage de cette belle et calme figure s'éclaire du même rayon de tendresse maternelle qui illumine les têtes nimbées des Madones italiennes du quinzième siècle.



Fig. 87. — Le Ploutos enfant de Képhisodote. Copie trouvée au Pirée. (Musée central d'Athènes.)

Si l'on considère la composition, l'œuvre de Képhisodote n'offre pas moins d'intérêt. Elle nous montre en effet, réalisée avec toute sa valeur plastique, une conception qui, sans être absolument nouvelle, semble n'avoir eu dans l'art antérieur qu'un caractère épisodique ; nous voulons parler du groupement d'une grande figure avec un enfant[1]. Ici, le thème est traité pour lui-même, et sans doute Képhisodote est un des maîtres qui ont contribué à le mettre en faveur. Une autre de ses œuvres, un Hermès portant Dionysos enfant[2],

1. Nous l'avons déjà observé au fronton ouest du Parthénon, mais avec une figure assise.
2. Pline, *Nat. hist.*, 34, 87.

n'est qu'une variante de la même donnée, reprise par Praxitèle dans le groupe célèbre de l'Héraion d'Olympie, et développée plus tard encore par l'art hellénistique. Au début de cette longue série, c'est bien l'œuvre de Képhisodote que nous rencontrons, et nous sommes tenté de lui attribuer la première expression d'une formule d'art qui traversera tout l'hellénisme, et lui survivra dans les allégories romaines, comme celle de la Fécondité.

Nous ne savons à quelle date placer une autre statue renommée du maître attique, « l'orateur parlant, une main cachée sous le manteau »[1]. C'était un portrait, dont on ne connaissait plus l'original, au temps de Pline. En revanche, on assigne sans peine à la période de sa maturité les statues exécutées pour Mégalopolis; elles sont postérieures à 370, année où la ville fut fondée. En collaboration avec un maître peu connu, Xénophon, Képhisodote avait sculpté un groupe de marbre pentélique, Zeus Soter assis entre Artémis Soteira et la ville de Mégalopolis. Là encore, nous voyons apparaître un motif allégorique, une personnification de ville, qui fait pressentir un sujet très familier à l'art grec sous les successeurs d'Alexandre.

On le voit : sans avoir droit au titre de chef d'école, Képhisodote n'en occupe pas moins une place importante parmi les précurseurs du quatrième siècle. Par le style, il est conservateur et respectueux du passé; par la nature des sujets qu'il traite, par le sentiment qu'il y introduit, il compte déjà parmi les interprètes de l'esprit nouveau. Son œuvre nous fait bien comprendre par quelle filiation son glorieux disciple, son fils Praxitèle, se rattache à la grande tradition attique, dont il renouvelle le caractère, sans rompre brusquement avec elle.

Entre Képhisodote et son contemporain, Démétrios, du dème d'Alopéké, le contraste est frappant[2]. D'après le témoignage des textes, celui-ci nous apparaît comme un réaliste déterminé, exerçant surtout dans le genre du portrait ses dons d'observation exacte et précise, et

1. « Fecit et contionantem manu elata, persona in incerto est ». Pline, *Nat. Hist.*, 34, 87. M. Klein a démontré qu'il faut lire « manu velata ». *Eranos Vindobonensis*, p. 412.

2. La principale période d'activité de Démétrios paraît devoir se placer après la guerre du Péloponnèse, dans les premières années du quatrième siècle. Voir Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, p. 50, nos 62-64, où sont reproduites les signatures de Démétrios. Une nouvelle inscription, avec la signature Δημήτρι[ος ἐποίησεν] a été trouvée dans des fouilles de l'Acropole. Ἀρχ. Δελτίον, 1889, p. 210.

se plaisant à traduire avec une sorte de brutalité toutes les déformations du type individuel [1]. Lucien, qui paraît goûter beaucoup ses œuvres, le caractérise d'un mot : c'est « un faiseur d'hommes » (ἀνθρωποποίος). Comme celles de Dédale, ajoute-t-il plaisamment, ses statues s'élancent de leurs bases, et il décrit avec complaisance le portrait du stratège corinthien Pélichos : « Il a le ventre proéminent, la tête chauve; il est à moitié nu; le vent agite les poils rares de sa barbe; ses veines sont saillantes; on dirait d'un homme en vie [2]. » Voilà bien la conception réaliste du portrait, aussi rapprochée de la vérité qu'on pourrait la comprendre de nos jours; la voie est ouverte aux maîtres plus jeunes, comme Silanion, qui s'y engageront avec ardeur. Le sculpteur d'Alopéké avait sans doute traité dans le même esprit deux de ses statues-portraits les plus renommées : celle de Simon, qui avait exercé les fonctions d'hipparque en 424/3, et écrit un traité sur l'équitation [3]; celle de la vieille prêtresse d'Athéna, Lysimaché, qui avait exercé ce sacerdoce pendant soixante-quatre ans [4]. Quant à la statue d'Athéna Myctica (ou Mystica), dont le Gorgonéion était orné de serpents qui vibraient au son de la cithare, elle faisait sans doute honneur à son habileté de ciseleur.

A côté de ces artistes à la physionomie si accusée, d'autres, Xénophon, Eukleidès, Olympiosthénès, jouent un rôle effacé. Nous devons cependant signaler un sculpteur qui appartient à cette période, et en qui l'on doit reconnaître non pas, comme on l'a cru longtemps, un élève de Phidias, mais un imitateur attardé du maître athénien; nous voulons parler de Thrasymédès de Paros, fils d'Arginotos. Son œuvre capitale est la statue chryséléphantine d'Asclépios exécutée pour le temple du dieu, à Épidaure; si l'on songe que l'édifice a été construit au quatrième siècle, entre les années 380 et 375, il n'y a aucune raison de le classer parmi les élèves directs de Phidias [5]. Ce

1. Quintilien lui reproche un excès de vérité : « Nimius in ea (veritate) reprehenditur », *Inst. orat.*, XII, 10, 9.
2. Lucien, *le Menteur*, 18-20.
3. Aristophane, *les Oiseaux*, vers 242 et suivants.
4. L'inscription reproduite par Loewy, *ouvr. cité*, nº 64, appartient peut-être à la base de cette statue.
5. C'est la place que lui assignait Brunn, *Griech. Künstler*, I, p. 246. M. Cavvadias a bien montré que la période d'activité de Thrasymédès est plus récente. Ἐφημ. ἀρχ., 1885, p. 50. Il a retrouvé près du

qui reste vrai, c'est que la statue de Thrasymédès procédait du Zeus Olympien, à tel point qu'un écrivain ignorant pouvait l'attribuer à Phidias [1]. Le dieu était assis, le bras gauche relevé, appuyé sur un bâton noueux, la main droite posée sur la tête d'un serpent de bronze doré, et tenant une patère. Un chien était placé près du trône [2]. Tel est bien le type reproduit sur les monnaies d'Épidaure où l'on s'accorde à reconnaître une imitation de la statue de Thrasymédès [3]. Il est permis de croire que la sculpture industrielle s'en est plus d'une fois inspirée, dans les ex-voto si fréquemment offerts au dieu guérisseur, et un élégant bas-relief attique où le dieu, nonchalamment accoudé sur son trône, accueille une famille d'adorants, a peut-être avec la statue d'Épidaure une lointaine parenté [4]. Mais surtout nous devons prêter attention à deux remarquables bas-reliefs en marbre pentélique, trouvés à Épidaure, et qui semblent dériver, plus ou moins directement, de l'œuvre de Thrasymédès [5]. Notre figure 88 reproduit le plus ancien et le meilleur. Le dieu est assis sur un siège à pieds courbes, beaucoup plus simple que ne l'était le trône très orné de la statue; le bras droit, appuyé sur le dossier, tenait sans doute un bâton noueux; la main gauche se porte en avant avec un geste d'accueil; les jambes sont croisées nonchalamment. Certaines particularités, comme l'absence des attributs connus par la description de Pausanias et par les monnaies, la pose de la main gauche et des jambes, nous défendent de voir ici une copie rigoureuse de la statue chryséléphantine; mais le bas-relief est certainement contemporain de l'œuvre du maître parien; sa forme, sa base saillante, les traces de trous de scellement le désignent comme un ex-voto qui était peut-être fixé au-dessus d'une cymaise sur un des murs du temple. Il est

Stade, une dédicace à Apollon et à Asclépios avec la signature de Thrasymédès; or l'inscription est du début du quatrième siècle. ('Αθηνᾶ, VI, 1894, p. 483).

1. Athénagoras, *Leg. pro Christ.*, 14, p. 61.

2. Pausanias, II, 27, 2.

3. *Journal of Hellen. Studies*, 1885, p. 92, pl. LV, L, 3, 4, 5. Cf. sur la statue d'Épidaure, Brunn, *Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1889, p. 299. Loewe, *De Æsculapi figura*, Strasbourg, 1887, p. 39.

4. Brunn, *Denkmaeler*, n° 62.

5. Ces bas-reliefs sont conservés au Musée central d'Athènes; Cavvadias, *Catalogue*, n° 173-174. Le plus beau est celui que nous reproduisons ci-joint. Cf. Cavvadias, 'Εφημ. ἀρχ., 1885, pl. 2, fig. 6, p. 48; et 1894, pl. 1. *Fouilles d'Épidaure*, pl. IX, n° 21. Brunn, *Denkmaeler*, n° 3. Defrasse et Lechat, *Epidaure*, p. 84-85.



donc intéressant d'y retrouver comme une survivance manifeste du style de l'école de Phidias, d'y surprendre, dans l'aisance de l'attitude, dans le modelé gras et souple du nu et des draperies, d'étroites analogies avec le Zeus assis de la frise orientale du Parthénon. Pourtant



Fig. 88. — Asclépios. Bas-relief trouvé à Épidaure. (Musée central d'Athènes.)

la noblesse du type se concilie avec l'expression de douceur qui sera, au quatrième siècle, le trait dominant de la physionomie d'Asclépios; l'attitude familière, le geste bienveillant, s'accordent bien avec le caractère de bonté et de mansuétude du dieu qui s'humanise aux prières des mortels.

Athènes ne nous offre, pour cette période, aucun spécimen de la sculpture monumentale; mais pour apprécier le style du bas-relief, nous possédons un document exactement daté, la belle stèle de Déxi-

léos, encore en place au Céramique extérieur (fig. 89) [1]. Nous savons à quelle occasion elle fut dressée dans la nécropole. En 394, sous l'archontat d'Euboulidès, un petit corps de cavalerie athénienne avait pris part à un sanglant combat livré sous les murs de Corinthe. Cinq cavaliers, tués dans l'affaire, furent inhumés dans la partie du Céramique réservée aux sépultures officielles [2]. Dexiléos était un des cinq; il était né sous l'archontat de Teisandros, et avait vingt ans. Sculptée vers la fin de l'année 394, ou en 393, c'est-à-dire dans les premières années du quatrième siècle, la stèle relève encore, comme on peut s'y attendre, de la tradition d'art suivie par les contemporains d'Alcamènes. La forme est celle des stèles attiques au temps de la guerre du Péloponnèse : décor architectural très sobre, fronton saillant, pas de pilastres latéraux. Le style du relief, que rehaussaient des accessoires en bronze doré, lances, épées, baudriers, harnachement du cheval, nous ramène aussi à cette période mal limitée qui forme la transition entre Phidias et Praxitèle. Le superbe mouvement du cavalier, qui va frapper de sa lance son ennemi renversé, la belle allure du cheval qui s'enlève, le flottement des draperies, le geste de défense du soldat péloponnésien, tout cela rappelle bien l'art brillant et passionné de la frise d'Athéna Niké. Mais qu'on ne s'y trompe pas; il y a aussi là une veine d'inspiration qui ne se tarira pas pendant le quatrième siècle, et, à ce titre, la stèle de Dexiléos a bien sa place marquée ici. Ce motif du cavalier enlevant sa monture restera très familier aux contemporains de Praxitèle et de Scopas [3]; nous allons le retrouver à Épidaure; nous le rencontrerons encore dans une des statues du Mausolée, comme un legs, précieusement recueilli, du grand siècle, comme une de ses plus heureuses créations.

1. La stèle a été retrouvée dans les fouilles de 1863. Cf. Salinas, *Monumenti sepolcrali scoperti presso la chiesa della Santa Trinita*, pl. II, p. 10. Wescher, *Revue arch.*, N.-S. VIII, p. 32, 351, pl. 15. Michaelis, *Zeitschrift für bild. Kunst*, IV, p. 201, fig. 12. Brueckner, *Jahrbuch des arch. Inst.*, X, 1895, p. 204.

2. Pausanias signale le Polyandrion des soldats athéniens tués devant Corinthe, I, 29, 8. Le musée central d'Athènes possède le couronnement de ce tombeau public élevé par l'État. (Curtius et Kaupert, *Atlas von Athen*, I, p. 3. Jane Harrison, *Mythology and Mon. of anc. Athens*, p. 576). Parmi les noms des morts, gravés au-dessous de la corniche décorée de palmettes, on retrouve celui de Dexiléos (οἵδε ἱππέης ἀπέθανον ἐν Κορίνθῳ φύλαρχος Ἀντιφάνης,... Δεξίλεως, Ἔνδημος, κ. τ. λ.). La stèle qui nous occupe était donc placée sur le tombeau de famille du jeune cavalier.

3. Ainsi dans la céramique, témoin un lecythe blanc du Louvre représentant un sujet analogue. E. Pottier, *Monuments grecs*, nos 11-13, 1881-1884, pl. 3.



Dans les productions de l'art industriel, l'influence du cinquième siècle a laissé une trace plus persistante que partout ailleurs. De là une

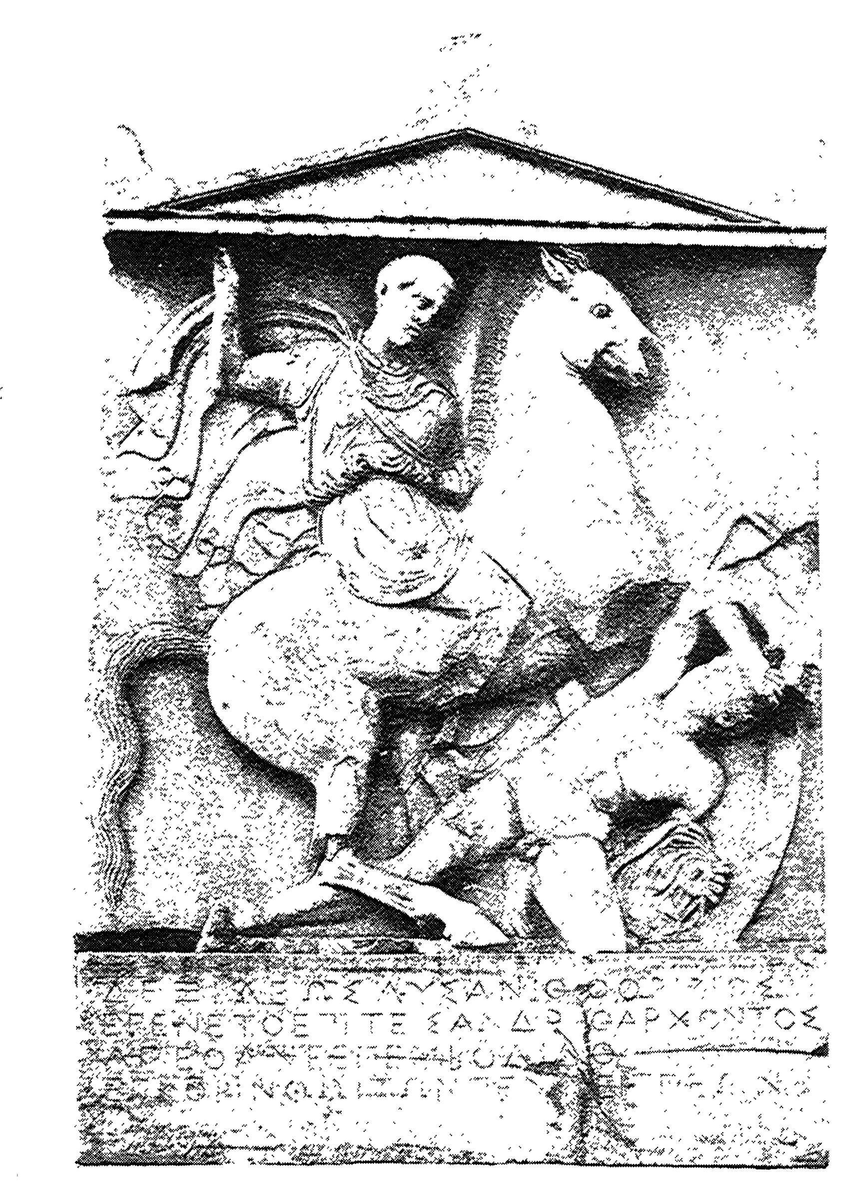


Fig. 89. — Stèle funéraire de Dexiléos. (Athènes, nécropole du Céramique.)

certaine difficulté pour dater avec précision ceux de ces monuments qui gardent encore le reflet du grand style. Voici pourtant une de ces œuvres qui appartiennent bien, croyons-nous, à la période de transi-

tion. C'est un ex-voto à Hermès et aux Nymphes, trouvé entre Athènes et Phalère [1]. Le fronton et les acrotères qui le couronnent dénotent bien, par leur forme, une date contemporaine de celle de la stèle de Dexiléos. L'ex-voto offre sur chacune de ses faces une composition en bas-relief. D'un côté, un sujet dont l'interprétation reste douteuse. A gauche, une figure féminine, vêtue d'une courte tunique, accueille deux

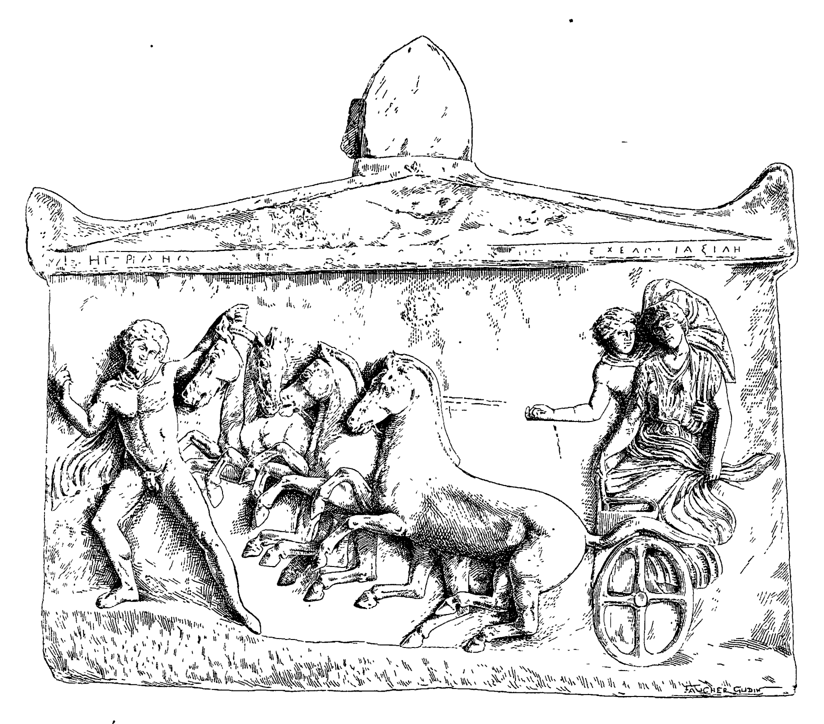


Fig. 90. — Échélos enlevant Basilé. Bas-relief décorant une des faces d'un ex-voto à Hermès et aux Nymphes. (Athènes.)

personnages barbus, rappelant les Thallophores de la frise du Parthénon, et dont l'un porte deux cornes qui le désignent comme un dieu fluvial, Achéloos ou le Céphise : plus loin, le groupe gracieux des trois Nymphes, qui semblent trois jeunes filles conversant familièrement. L'influence de la frise du Parthénon se retrouve ici presque sans mélange. Elle se complique déjà d'autres éléments dans le bas-relief de la face opposée (fig. 90). Des inscriptions ne laissent pas de doutes sur la nature du sujet. Le personnage monté sur le char est Echélos,

1. Cavvadias 'Εφημ., ἀρχ., 1893, pl. 9 et 70, p. 129 et suivantes.

le héros éponyme du dème des Échélides, et la femme qu'il enlève est Basilé, mère d'Hélios et de Séléné, assimilée par les Attiques à une divinité phrygienne, la Mère des dieux [1]. Hermès précède le char, comme un coureur. A n'en pas douter, les procédés de composition accusent une direction d'art assez différente de celle qui prévaut encore au Parthénon, dans les parties de la frise où figurent les chars d'apobates. L'artiste ne se contente plus de représenter les chevaux de profil, et ramassés dans un étroit espace; en montrant l'attelage de biais, il peut donner aux quatre bustes plus de développement, et même présenter de face la tête d'un des chevaux. Déjà, vers la fin du cinquième siècle, les graveurs monétaires de Sicile adoptent le même parti pour les quadriges qui figurent sur les monnaies de Syracuse [2]. C'est là une petite révolution que la sculpture accomplit sans doute au début du quatrième siècle [3]. Mais si mince qu'elle puisse paraître, cette conquête d'un type nouveau, pour le quadrige lancé au galop, ne sera pas perdue, et nous aurons l'occasion de constater avec quel soin la sculpture décorative saura la conserver.

§ 2. — LA SCULPTURE MONUMENTALE. LES SCULPTURES DE DÉLOS ET D'ÉPIDAURE.

Nous devons chercher hors de l'Attique les monuments qui nous font connaître, au début du quatrième siècle, l'état de la sculpture décorative. Mais ce n'est pas à dire que nous perdions de vue Athènes. Si notre enquête nous conduit dans les îles, à Délos, dans le Péloponnèse, à Epidaure, nous restons dans le rayon de l'influence attique, et pour Délos en particulier, que des liens si étroits rattachent à l'Attique, il n'est pas besoin de le démontrer longuement. Les fouilles de M. Homolle à Délos ont mis à découvert, près du temple d'Apollon,

1. Voir les textes cités par M. Cavvadias, *art. cité*, p. 139, et surtout la légende racontée par Diodore de Sicile, III, 58.

2. Même procédé de composition sur le bas-relief d'Oropos que nous avons déjà cité. Furtwaengler *Collection Sabouroff*, pl. XXVI.

3. En étudiant des bas-reliefs de Lisbonne, qui sont une imitation néo-attique d'un type analogue à celui de notre bas-relief, M. Homolle a remarqué justement que le prototype devait appartenir au quatrième siècle. *Bull. de corresp. hellén.*, XVI, 1892, p. 341.



un temple plus petit, consacré sans doute à Latone. Devant les façades est et ouest, gisaient des fragments de groupes décoratifs, aujourd'hui reconstitués en partie au musée central d'Athènes [1]. La place où ces sculptures ont été trouvées permet de les attribuer au temple d'Apollon, et M. Furtwaengler a démontré qu'elles formaient des groupes d'acrotères, couronnant le sommet triangulaire des frontons [2]. Pour le groupe de l'est, le musée d'Athènes possède les deux figures principales, Borée enlevant Orithyie (fig. 91). Le dieu déployait deux larges ailes, dont on distingue encore les trous de scellement; il étreint du bras gauche Orithyie qu'il emporte, déjà soulevée de terre, et dépassant de toute la hauteur de son buste la tête du ravisseur. Aux pieds de Borée, un petit cheval en course symbolise sans doute la rapidité du vent, et les deux figures latérales, dont il reste des fragments, sont celles des compagnes d'Orithyie, fuyant tout effarées. Le groupe se reconstitue donc avec ses lignes pyramidantes, soutenues par l'ampleur des ailes éployées, par le flottement des draperies creusées de plis profonds. A la façade orientale prenait place une composition symétrique. L'Aurore enlève dans ses bras le jeune Céphale; à ses pieds est le chien Lailaps, le compagnon de l'enfant, et de chaque côté deux nymphes des forêts s'éloignent à grands pas [3]. Malgré l'état de mutilation des fragments et l'usure du marbre, on reconnaît encore dans le groupe de Borée le style large et moelleux que l'école de Phidias a fait prévaloir. D'autre part, le sujet de l'enlèvement d'Orithyie est emprunté à une légende attique, et ces faits permettent d'affirmer que le temple a été construit sous la domination athénienne. Mais à quelle date? On sait que les événements de 404 amènent de grands changements dans les rapports de Délos avec Athènes. Au lendemain d'Ægos-Potamos, Délos recouvre sa liberté, et entre dans l'alliance de

1. Cavvadias, *Catalogue*, n° 130-135. Les principaux morceaux ont été publiés par M. Homolle. *Bull. de corresp. hellén.*, 1879, p. 515-526, pl. X, XI, XII. Cf. *Monuments grecs*, 1878, p. 55.

2. Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 335 et suiv. M. Homolle, qui les avait d'abord interprétées comme des frontons, s'est rallié depuis à cette opinion. Cf. *Les travaux de l'École française dans l'île de Délos*, 1889, p. 35.

3. M. Furtwaengler a donné de ces deux groupes une restitution fondée sur une étude minutieuse des fragments. *Arch. Zeitung*, 1882, p. 338-339.

Sparte; elle ne redevient vassale d'Athènes qu'en 394, après la bataille de Cnide[1]. Le temple est-il antérieur ou postérieur à cette interruption momentanée de l'hégémonie d'Athènes? En d'autres termes, les sculptures qui nous occupent appartiennent-elles à la fin du cinquième siècle, ou au début du quatrième? La première hypothèse a trouvé faveur, et plusieurs savants placent volontiers la construction du temple vers 425, au moment où les Athéniens purifient Délos, et donnent aux fêtes d'Apollon un nouvel éclat[2]. Pourtant, à voir la composition des groupes nous sommes conduit à préférer la date postérieure à 394[3]. Cet agencement nouveau des figures fait déjà songer au quatrième siècle. Nous verrons les contemporains de Praxitèle traiter de la même manière les scènes d'enlèvement, et les modeleurs de terres cuites suivre la même voie. Rapprochez des acrotères de Délos certains groupes de Tanagra, comme celui qui montre Hadès enlevant Proser-

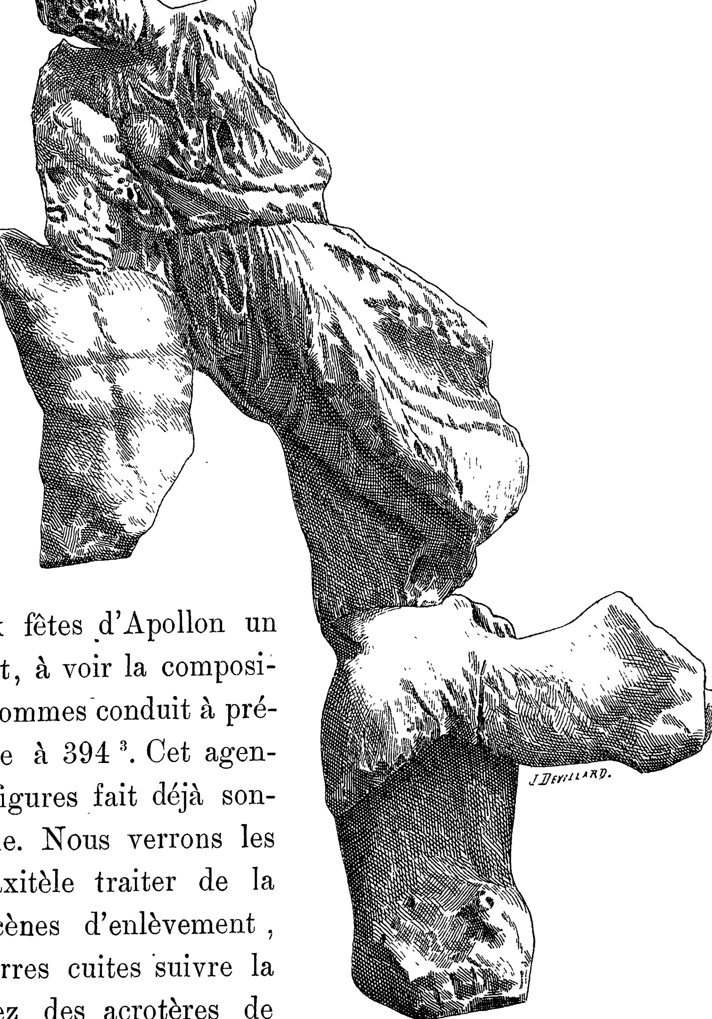


Fig. 91. — Borée enlevant Orithyie, groupe d'acrotère d'un temple de Délos. (Musée central d'Athènes.)

1. Cette période de l'histoire de Délos est connue, grâce à d'importantes inscriptions, trouvées et commentées par M. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, VI, p. 152 et suivantes.

2. Furtwaengler, *mém. cité* et *Meisterwerke der griech. Plastik*, p. 250. Lucy Mitchell, *Hist. of anc. sculpture*, p. 405. Murray, *Greek sculpture*, t. II, p. 217.

3. Cf. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, III, p. 526.

pine [1], vous sentirez que cette méthode de groupement a fait fortune, et pénétré dans l'art industriel. Est-ce à dire toutefois que les acrotères de Délos appartiennent à une date bien avancée dans le quatrième siècle? Nous ne le croyons pas. Les caractères du style montrent que l'influence de l'école de Phidias n'a pas encore disparu, et l'on a pu, non sans raison, comparer à la Niké de Pæonios l'Orithyie du groupe de Borée. Nous ignorons si l'auteur de ces sculptures est un Athénien ou un artiste des îles. Mais est-il invraisemblable d'admettre qu'un sculpteur ionien, élève des Attiques, a pu, fort peu de temps après 394, imaginer ce procédé de groupement tout nouveau, et donner comme couronnement à des frontons ces groupes d'un jet hardi, à l'allure triomphante, et prenant leur essor au battement des grandes ailes éployées?

Tandis que l'activité règne à Délos, et que de nouveaux édifices s'élèvent dans le téménos d'Apollon, d'importants travaux transforment à Épidaure la physionomie du sanctuaire d'Asclépios. Depuis que les fouilles dirigées par M. Cavvadias, de 1881 à 1887, ont déblayé sur une large surface l'enceinte sacrée d'Épidaure [2], nous pouvons nous faire une idée exacte du *hiéron* où les dévots pèlerins venaient, de tous les points de la Grèce, chercher la guérison et la santé. Dans la plaine ondulée, d'aspect tranquille, à laquelle les pentes du mont Kynortion, celles du Titthion, et les croupes grises de l'Arachnæon forment un décor pittoresque, un groupe imposant d'édifices se pressait autour du temple. Avait-on franchi les Propylées doriques par où l'on pénétrait dans l'enceinte? on rencontrait un temple d'Artémis, puis un édifice rempli de statues et d'offrandes; plus loin l'Asclépiéion, long de 24 mètres, large de 13, où se dressait la statue chryséléphantine de Thrasymédès; on approchait du grand

1. E. Curtius, *Zwei Giebelgruppen aus Tanagra,* Berlin, 1878.

2. Un premier compte rendu des fouilles d'Épidaure a paru dans les Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. Ἑταιρίας, 1883-1884, avec un plan du hiéron par MM. Dœrpfeld et Kawerau. Cf. Belger, *Philolog. Wochenschrift,* 27 octobre 1883, p. 1350. Furtwaengler, *ibid.*, 1888, p. 1484. M. Cavvadias en a publié les résultats, d'abord dans l'Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1884, p. 49, 1885, p. 41; et ensuite dans un ouvrage d'ensemble, *Fouilles d'Épidaure, par P. Cavvadias,* Athènes, imprimerie Vlastos, 1893. M. Diehl a donné un intéressant aperçu de ces découvertes dans ses *Excursions archéologiques en Grèce.* Voir surtout la restauration de M. Defrasse, *Épidaure, Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios,* par A. Defrasse et H. Lechat. Paris, 1895.

autel entouré de chapelles dédiées à Hygie, à Aphrodite, à Thémis, à Apollon Maléatas; du côté de l'ouest, on admirait la *Tholos* de Polyclète le jeune, l'élégant édifice circulaire dont nous avons déjà parlé, et les peintures de Pausias qui en décoraient les murs; enfin, au nord, le long du mur septentrional, on apercevait un double portique ionique, long de 74 mètres; c'était l'*Abaton,* le lieu saint, où s'accomplissaient les mystères des guérisons miraculeuses. C'est là, qu'après s'être purifiés et exaltés par des prières, les malades venaient passer la veillée sacrée et attendre l'apparition du dieu; là, dans le silence de la nuit, les portes closes et les lampes éteintes, s'opéraient les cures merveilleuses que racontent tout au long les précieuses stèles trouvées à Épidaure [1].

Parmi tant d'édifices de dates différentes, le temple d'Asclépios appartient bien à la période qui nous occupe. Le style des sculptures le fait déjà pressentir. Mais nous le savons de source certaine, grâce à une longue inscription où sont détaillés les comptes des travaux du temple, exécutés sous la surveillance de l'architecte Théodotos. L'inscription date du premier quart du quatrième siècle, et la construction du temple prend place entre les années 380 et 375 [2]. Au reste, ce n'est pas le seul intérêt de ce texte épigraphique. Il nous montre à l'œuvre une équipe de sculpteurs chargée de décorer un temple; il nous fait connaître la répartition du travail, et jusqu'au salaire des artistes; il nous fait toucher de très près la réalité qui se dérobe si souvent à nous dans l'histoire de l'art grec. Un sculpteur, Timothéos, a fourni des maquettes ou des dessins (τύποι) pour la somme de 900 drachmes [3]; il s'agit, suivant toute vraisemblance, de modèles pour les figures des frontons et des acrotères; le même artiste a d'ailleurs exécuté lui-même les acrotères d'un fronton. Voici les praticiens qui travaillent d'après les maquettes de Timothéos. L'un d'eux, Hectoridas, reçoit 1,400 drachmes pour des statues destinées à l'un des frontons, et qui sont mises en adjudication [4].

1. Cavvadias, *Fouilles d'Épidaure,* I, p. 23 et suivantes, où est reproduite la traduction française de ces inscriptions donnée par M. S. Reinach, *Revue arch.,* 1884, 11, p. 70, 1885, I, p. 265.

2. Cavvadias, *Fouilles d'Épidaure,* I, p. 78. Foucart, *Bull. de corresp. hellén.,* XIV, 1890, p. 589-594

3. Τιμόθεος ἕλετο τύπους ἐργάσα[σ]θαι, l. 36-37. Cf. l. 90-91.

4. Ἑκτορίδα[ι] ἐναιετίων τᾶς ἀτέρας κερκίδος, l. 111-112.

Un artiste dont le nom paraît être Théotimos (Θεό[τιμος]), sculpte les acrotères d'un côté, tandis que Timothéos se réserve l'exécution des autres, et touche 2,240 drachmes, comme le précédent. Agathinos a dû faire, pour 2,738 drachmes, un travail important. Pasithémis, qui reçoit 12 drachmes, n'est qu'un simple manœuvre [1]. Nous voyons bien par là que les sculptures d'un temple sont une œuvre collective, à laquelle participent bien des mains. Mais si les praticiens d'Épidaure portent des noms obscurs, il en est autrement du maître qui a exécuté les maquettes. Ce Timothéos est sans doute le sculpteur dont on voyait à Rome une statue d'Artémis transportée dans le temple d'Apollon Palatin [2]; c'est lui qui collabore avec Scopas et d'autres artistes, Bryaxis et Léocharès, à la décoration du Mausolée; il signe une statue d'Asclépios à Trézène, des statues d'athlètes, de chasseurs, de sacrificateurs [3]. Cet artiste, qu'appellent en Argolide les hiéropes du temple, est-il un Attique? Nous l'ignorons; mais le fait n'a rien d'invraisemblable, si l'on se souvient que, de 397 à 395, Athènes est l'alliée d'Argos et de Corinthe dans leur lutte contre Sparte.

Les marbres réunis au Musée central d'Athènes ne permettent pas de restituer les frontons dans leur intégrité [4]. Les statues plus petites que nature, et faites en marbre pentélique, ont beaucoup souffert et montrent çà et là des traces de flammes comme si le temple avait été détruit par un incendie. C'est seulement par hypothèse qu'on peut reconnaître les débris d'une Centauromachie dans les fragments du fronton oriental [5]. Ceux du fronton occidental, beaucoup plus importants, comprennent les restes d'une douzaine de figures, dont plusieurs très mutilées. Une Amazone blessée à la

1. Lignes 97-98; 102-103; 302. Théoxénidas, à qui M. Foucart attribue les statues de l'un des frontons, n'est pas un sculpteur, mais un garant (ἔγγυος).

2. Pline, *Nat. Hist.,* 36, 32.

3. Pausanias, II, 32, 4. Pline, *ibid.,* 34, 91. M. Winter propose de lui attribuer la statue de Léda avec le cygne dont la meilleure réplique est au Capitole. *Mittheil. Athen,* XIX, 1894, p. 157, et pl. VI.

4. Cavvadias, *Catalogue,* n°s 136-158. 'Εφημ. ἀρχ., 1884, pl. 3 et 4. *Fouilles d'Épidaure,* pl. VIII et XI et p. 19-21, où sont décrits les fragments. MM. Defrasse et Lechat en ont donné d'excellentes reproductions, *Épidaure,* pp. 62-78.

5. Ainsi, une tête d'homme barbu qu'un ennemi saisit par les cheveux. Cavvadias, *Fouilles,* pl. VIII, Fig. 13. Defrasse et Lechat, *Épidaure,* p. 71, fig 11.

gorge et glissant de son cheval, toute défaillante; une autre tombée sur les genoux, une belle tête mourante, une tête de cheval, permettent de croire que le sujet était un combat de Grecs et d'Ama-



Fig. 92. — Amazone combattant. Figure centrale du fronton ouest de l'Asclépiéion d'Épidaure. (Athènes, Musée central.)

zones. Mais le morceau capital est la figure centrale, une Amazone à cheval, levant le bras droit pour frapper son adversaire de sa lance ou de sa bipenne (fig. 92)[1]. Au premier coup d'œil, on reconnaît un thème familier à la sculpture attique : c'est l'attitude de Dexiléos, sur la stèle du Céramique, et ce beau mouvement du cheval qui

1. *Fouilles d'Épidaure*, pl. VIII, fig. 1. Brunn, *Denkmaeler*, nº 20. Defrasse et Lechat, *Épidaure*, p. 64, 65. La statue, en l'état actuel, mesure environ 0,80 c. de hauteur.



s'enlève trahit comme une sorte de parenté entre les deux œuvres. Quant à l'exécution, fine et poussée, elle fait honneur au praticien qui a tenu le ciseau; il a traité avec souplesse les plis de la tunique de l'Amazone, et caressé d'un modelé assez gras les flancs du cheval, son poitrail robuste, son ventre sillonné de veines saillantes.



Fig. 93. — Néréide. Acrotère de gauche. Face ouest de l'Asclépiéion d'Épidaure. (Athènes, Musée central.)

A en juger par les sommes payées aux sculpteurs pour les acrotères, il ne s'agissait pas de simples ornements, mais bien de statues. Comme à Délos, l'architecte d'Épidaure avait adopté le principe des groupes ou des figures couronnant les frontons, et c'est certainement aux acrotères d'angle qu'il faut restituer deux statues de Néréides trouvées près du temple [1]. La forme des bases,

1. Ἐφημ. ἀρχ., 1884, pl. 3, fig. 2 et 3, 3a. *Fouilles d'Épidaure*, pl. VIII, nos 2, 3, 3a, pl. XI, 16, 17.

qui devaient être longues et étroites, le travail poussé du revers, confirment cette hypothèse, et d'ailleurs la direction symétrique des deux figures, tournées l'une vers la droite, l'autre vers la gauche, nous fournit un argument de plus. Chacune d'elles est assise sur un cheval dont les jambes de derrière semblent plonger dans la mer. Celle de droite est vêtue d'une longue robe sans ceinture, qui laisse à découvert une partie de la gorge. Celle de gauche porte un chiton dont l'*apoptygma*, serré sous les aisselles par un mince cordon, forme sur chaque bras comme deux courtes manches (fig. 93)[1]. Nous hésiterions à reconnaître dans ces deux statues l'œuvre de Timothéos ; si la conception est gracieuse, l'exécution, parfois heurtée et esquivée, trahit plutôt la main d'un praticien.



Fig. 94. — Victoire. Acrotère de gauche de l'Artémision d'Épidaure. (Athènes, Musée central.)

Où chercher l'acrotère du centre ? Sans doute dans une statue fort mutilée, mais dont un beau fragment laisse deviner une figure de grande allure, hardiment lancée. C'est une Niké portant de la main droite un gros oiseau, peut-être un coq, le bras gauche relevé pour re-

M. Cavvadias y voit avec raison des figures d'acrotères (p. 21, 88), mais il est impossible de croire qu'elles aient formé un groupe sur l'acrotère central avec une troisième figure. Dans sa restauration, M. Defrasse les place avec raison aux angles. *Épidaure*, pl. III, cf. le texte de M. Lechat, p. 73.

1. Cette figure est reproduite dans Brunn, *Denkmaeler*, n° 19. Cf. Defrasse et Lechat, *Epidaure*, p. 74-75.

tenir un pan de sa draperie [1]. On restitue donc ainsi toute la décoration sculptée du couronnement : de chaque côté, les figures symétriques des Néréides; au centre la silhouette fièrement découpée de la Victoire, battant l'air de ses ailes grandes ouvertes.

Les fouilles ont encore livré d'intéressantes statuettes de marbre, trois Nikés, de grandeur demi-nature, trouvées non loin de l'Artémision [2]. Ces petites statues formaient acrotères au-dessus des frontons du temple; elles sont donc contemporaines des sculptures de l'Asclépiéion, puisque le temple d'Artémis date de la même époque. Sans être des œuvres de grand style, les Nikés de l'Artémision offrent encore de l'intérêt; elles nous montrent une variante rajeunie de la Victoire de Paeonios. Une jambe sort du chiton entr'ouvert; une large masse de plis soutient la figure, qui tenait quelque attribut, palme ou couronne. De ces trois statuettes, une au moins a conservé sa tête, et cette tête est charmante avec sa coiffure simple, ses bandeaux ondulés qui rejoignent par un passage très amorti les méplats du front (fig. 94). Enfin une autre statue mutilée mérite d'être signalée pour la curieuse recherche de complication dont elle témoigne [3]. C'est encore une Niké. Mais elle n'a pas l'allure modérée des Victoires de l'Artémision, qui s'enlèvent d'un vol régulier et tranquille. Comme s'il avait cherché la difficulté

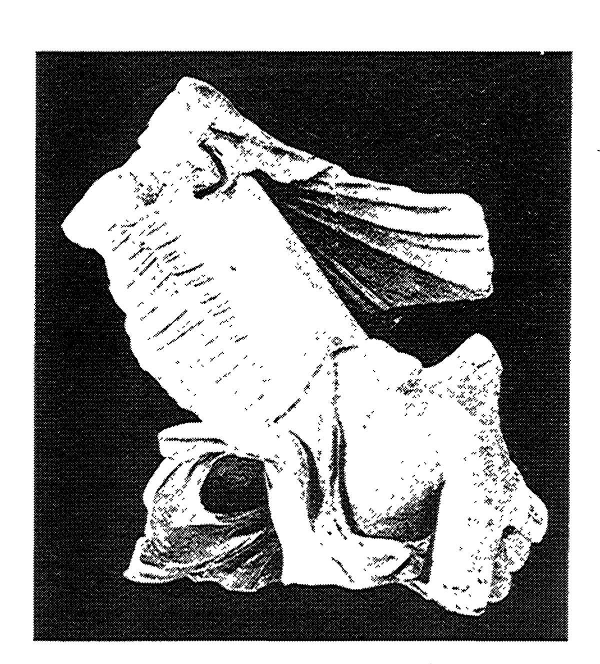


Fig. 95. — Torse de Niké, trouvé à Épidaure. (Athènes, Musée central.)

1. *Fouilles d'Épidaure*, pl. XI, fig. 12. Defrasse et Lechat, *Épidaure*, p. 77.
2. Cavvadias, *Catalogue*, n°s 159-161. *Fouilles d'Épidaure*, pl. IX, fig. 15, 16-17. Defrasse et Lechat, *Épidaure*, p. 168-169.
3. *Fouilles d'Épidaure*, pl. XI, fig. 19.

à vaincre, l'artiste a accroché aux deux ailes le manteau qui flotte, se tend à la façon d'une voile, et revient former sur la poitrine des plis tourmentés (fig. 95). Peut-être était-ce là une statue indépendante de la décoration architecturale. En tout cas elle paraît un peu postérieure aux statuettes de l'Artémision.

Si, comme on est en droit de le croire, les sculptures d'Épidaure relèvent de l'école attique, elles nous fournissent un précieux témoignage de l'ascendant que l'art d'Athènes a conquis. A un autre point de vue, elles comblent une grave lacune. Nous suivons désormais, sans interruption, l'évolution de style qui, du temple de la Victoire Aptère, aboutit aux sculptures du Mausolée. Œuvres de transition, ces marbres trahissent encore à bien des égards des réminiscences du grand style attique, avec une recherche croissante de raffinement; c'est là, nous l'avons vu, le caractère de la période que nous venons d'étudier.

§ 3. — LA SCULPTURE MONUMENTALE EN ASIE MINEURE.

L'histoire des écoles insulaires et ioniennes se dérobe à nous pour la fin du cinquième siècle et le début du quatrième; mais on n'en saurait conclure que leur activité ait cessé. Plusieurs des maîtres que nous avons rattachés au groupe attique sont en réalité des Grecs des îles. Crésilas est un Crétois; Agoracrite, l'élève favori de Phidias, est de Paros, et bientôt cette île va être illustrée par un des grands maîtres du quatrième siècle, par Scopas. Si la vie propre de ces écoles échappe à nos recherches, c'est que la Grèce continentale attire les maîtres des îles et de l'Ionie, et leur offre un plus vaste théâtre. Les uns vont à Athènes; d'autres, comme Pæonios de Mendé, travaillent pour Olympie. Il faut, en effet, restituer à l'école ionienne l'auteur de la Niké dont il a été question dans notre premier volume [1]. Son style pittoresque, sa verve audacieuse, son exécution visant à l'effet, dénoncent un maître familiarisé sans doute avec l'art attique, mais conservant encore la facture brillante et rapide propre aux artistes ioniens.

1. Voir tome I, p. 455-457.

Au delà des îles de l'Archipel, en Asie Mineure, l'influence attique trouvait le terrain tout préparé. Entre Athènes et les régions ioniennes, il y avait de très anciennes affinités, et l'on ne s'étonne pas, qu'après en avoir reçu tant d'enseignements, l'Attique à son tour impose aux villes grecques de l'est l'admiration de ses peintres et de ses sculpteurs. Ce mouvement d'art qui, par une sorte de choc en retour, fait pénétrer en Asie Mineure le style des grandes œuvres attiques, nous ne pouvons le suivre dans toutes ses étapes. Mais nous le voyons aboutir; nous en constatons les résultats dans un pays qui reste toujours comme une province de l'art ionien, c'est-à-dire en Lycie. Le peu que nous savons de l'histoire de la Lycie au cinquième siècle nous fait d'ailleurs comprendre que la voie y soit tracée aux influences attiques. Vers 466, les Lyciens se sont détachés des Perses; ils sont entrés dans la ligue attico-délienne, et en 446 ils font encore partie des peuples qui paient à Athènes le « tribut carien » (καρικός φορός)[1]. Si, vers 440, les dynastes lyciens acceptent de nouveau la suzeraineté de la Perse, ils n'en gardent pas moins le goût des arts de la Grèce, et les sculptures qui décorent leurs fastueuses sépultures vont nous montrer comme un reflet affaibli des conceptions de Polygnote et de Micon.

La ville lycienne de Trysa n'est guère connue que par les ruines qui en marquent l'emplacement, occupé aujourd'hui par le village de Ghieul-Baschi, sur un plateau qui s'allonge entre la mer et le cours du Dembré-Tschai. Vers la fin du cinquième siècle, elle était la résidence d'un dynaste indigène, personnage d'importance, si l'on en juge par son tombeau, construit à grands frais sur une esplanade rocheuse, à peu de distance de la ville. Signalé dès 1841 par Schoenborn à l'attention des voyageurs, visité à deux reprises, en 1881 et en 1882-1883, par une mission autrichienne sous la conduite de MM. Benndorf et Niemann, l'hérôon de Ghieul-Baschi a largement payé de leurs peines ses explorateurs; la riche série des bas-reliefs transportés au Musée de Vienne a rapidement conquis une place importante dans l'histoire de la sculpture grecque[2]. Le monument se composait d'une enceinte

1. Voir E. Babelon, *Catalogue des monnaies grecques de la Bibl. nat. Les Perses Achéménides*, Introd. p. XCII et suivantes.

2. Ces sculptures ont fait l'objet d'une remarquable monographie : *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*,

dessinant un rectangle irrégulier, et fermée par un mur long de 19 mètres environ sur les petits côtés, de 24 à 25 mètres sur les autres. Une porte s'ouvrait au milieu de la face sud-est, du côté de la ville (fig. 96) ; le sarcophage, irrégulièrement placé, se dressait près de l'angle nord-est du péribole, et à l'angle sud-est s'appuyaient des constructions légères servant de demeure aux gardiens, des portiques où l'on célébrait les cérémonies commémoratives [1]. La décoration sculptée avait été prodiguée. Sur les faces intérieures des murs, les deux assises les



Fig. 96. — L'Hérôon de Trysa. Le mur sud et l'entrée.

plus élevées étaient revêtues d'une frise en relief, sculptée dans une pierre du pays, grise, un peu rugueuse, qui exigeait, pour relever le modelé forcément un peu sommaire, l'emploi de la polychromie. Par surcroît, le mur sud, où s'ouvrait la porte, offrait sur sa face extérieure la même ornementation. Il y avait donc là un développement de 108 mètres de frise environ, et si l'on songe que cette frise se composait de

par Otto Benndorf et George Niemann, Vienne, chez Adolf Holzhausen, 1889, 1 vol. in-folio avec un atlas de 34 planches. Cf. G. Hirschfeld, *Berliner Phil. Wochenschrift*, 1889, p. 1421, 1453 ; 1891 p. 1004. S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, t. VIII, 3e période, 1er oct. 1892, et 1er déc. 1892. Noack, *Mittheil. Athen*, XVIII, p. 304-332.

1. L'hérôon est reproduit, sous différents aspects, dans les planches 1 et 3, de l'ouvrage de MM. Bendorf et Niemann.



deux registres superposés, mesurant ensemble de 0^{m}, 94 centimètres à 1^{m}, 21, on se rendra compte que, pour les dimensions, l'antiquité nous a laissé peu d'ensembles décoratifs comparables à celui-là.

Dans ce vaste décor, la seule partie qui trahisse un certain goût indigène est l'encadrement extérieur et intérieur de la porte[1]. Au dehors, le linteau est orné de quatre *protomés* de taureaux ailés, en forte saillie, séparées par des rosaces et un Gorgonéion, et qui éveillent le souvenir des chapiteaux de Persépolis. Au-dessous, de petites figures assises représentent les membres de la famille du dynaste. A l'intérieur, le revers du même bloc montre un orchestre de musiciens grotesques, parmi lesquels un être difforme, à gros ventre et à jambes courtes, reproduisant le type égyptien du dieu Bès (fig. 97). Il semble bien que ces huit personnages soient les Cabires phéniciens, et c'est dans le monde oriental qu'il faut chercher le prototype du sujet traité par le sculpteur de Trysa. Par contre, voici, sur chacun des jambages, une élégante figure de danseur coiffé du calathos, et faisant, dans une pirouette, voltiger les plis d'une tunique très ample, allusion évidente aux danses funéraires dont nous verrons plus loin une représentation. A gauche de la porte, s'amorcent deux bas-reliefs distincts de la frise : le chef lycien sur son char, et Bellérophon combattant la Chimère. Ce dernier sujet est comme le blason du dynaste enseveli dans l'hérôon ; nul doute que celui-ci ne fît orgueilleusement remonter l'origine de sa famille jusqu'au héros lycien dont les fils combattirent à Troie.

On n'attend pas de nous que nous décrivions ici en détail les bas-reliefs de la frise. Exécutée dans un style facile, coulant, partout semblable à lui-même, elle n'offre pas de ces morceaux qui retiennent l'attention et dénotent la main d'un maître. L'intérêt réside surtout dans les modèles dont l'artiste s'est inspiré. Nous nous bornerons donc à énumérer les sujets, pour nous arrêter seulement à ceux qui suggèrent d'utiles rapprochements. Les différentes parties de la frise se répartissent ainsi [2] :

1. *Das Heroon von Gjölbaschi Trysa,* pl. VI.
2. Voir les planches d'ensemble de l'ouvrage de MM. Benndorf et Niemann, pl. XXV-XXVI, et XXVII-XXVIII.

1° *Mur sud. Extérieur.* A droite de la porte, les Sept contre Thèbes ; au-dessous, le combat des Grecs et des Troyens entre la ville de Troie et les vaisseaux grecs. A gauche, un combat de Grecs et d'Amazones, et, sur le registre inférieur, une Centauromachie.

Mur sud. Intérieur. A droite, le massacre des prétendants, et au-

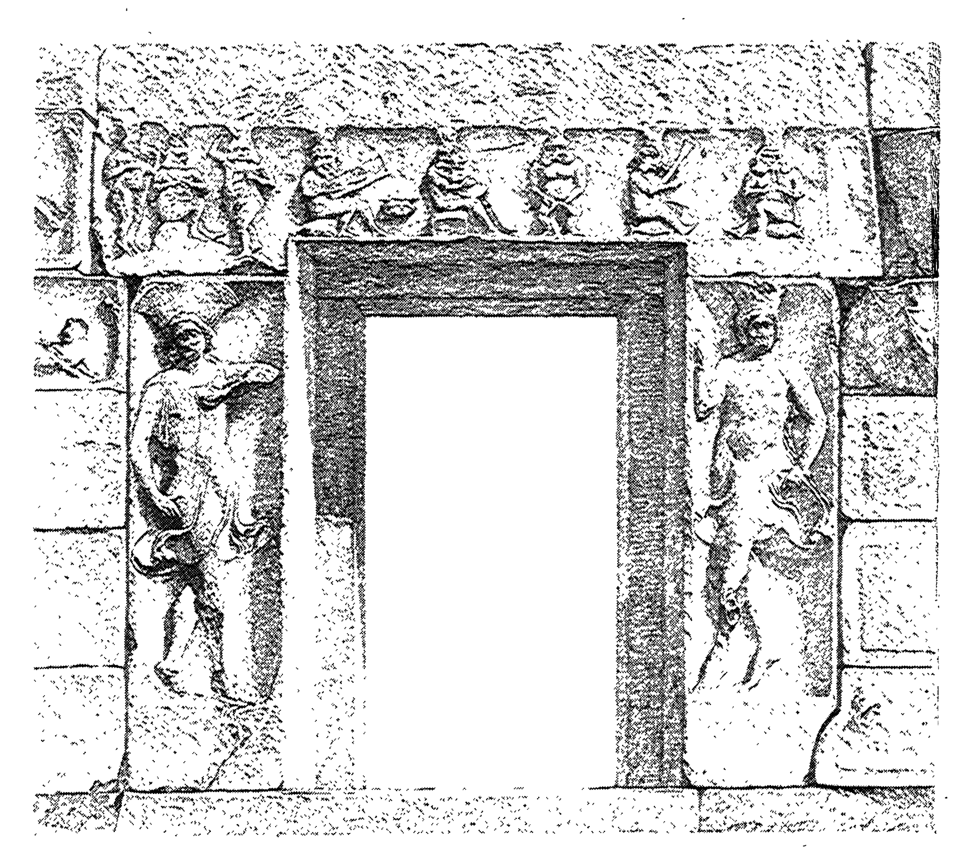


Fig. 97. — Porte de l'Hérôon de Trysa, face intérieure.
(Benndorf et Niemann, *Das Heroon*, pl. VI.)

dessous, la chasse du sanglier de Calydon. A gauche, scènes de banquet. Sur le registre inférieur, des serviteurs portant des plats ou présentant une coupe à l'ouverture d'une outre pleine de vin ; plus loin, une des scènes les plus curieuses de la frise : des jeunes garçons et des femmes dansant au son de la double flûte. Les femmes dansent deux par deux, tantôt se faisant face, tantôt tournoyant sur elles-mêmes, la robe gonflée de plis en spirales (fig. 98).

2° *Mur est.* Sur deux registres, mais très mutilées, et avec de graves lacunes, les scènes suivantes : Centauromachie, les exploits de Thésée, banquet.

3° *Mur nord.* De gauche à droite, sur deux registres, l'enlèvement des filles de Leucippe par les Dioscures ; à la suite, une scène de chasse, et au-dessous, un combat de Lapithes et de Centaures.

4° *Mur ouest.* Une grande composition, divisée en trois parties comme une sorte de triptyque : à gauche, bataille entre les vaisseaux grecs et les murs de Troie ; au centre, la prise de la ville ; à droite, le combat d'Achille et des Grecs contre les Amazones.



Fig. 98. — Fragment de la frise de l'Hérôon de Trysa, mur sud, face intérieure, côté est. (Benndorf et Niemann, *Das Heroon*, pl. XX.)

Nous avons adopté les dénominations proposées par M. Benndorf et fondées sur des études de détail poursuivies avec la science la plus pénétrante. De ces recherches se dégage un fait capital : c'est que les frises de l'hérôon de Trysa nous conservent le souvenir des grandes compositions décoratives à jamais perdues, exécutées par Polygnote, Micon et leurs émules ; c'est que ces tableaux sculptés sur la pierre sont comme une transposition en bas-relief des fresques attico-ioniennes du cinquième siècle. Si l'on procède du connu à l'inconnu, des rapprochements certains aux conjectures, il faut s'arrêter tout d'abord à l'une des frises intérieures du mur sud, à la scène du *Massacre des Prétendants* (fig. 99, A) [1]. C'est l'illustration du chant XXII de l'*Odyssée.* Voici d'abord, dans l'appartement des femmes, Pénélope debout près d'un large siège, vêtue du costume attique des femmes du Parthénon,

1. *Das Heroon von Gjolbaschi Trysa*, p. 96-105, pl. VII, VIII, A 1 A 6.

dans l'attitude de l'Eurydice du bas-relief d'Orphée. Devant elle sont les servantes restées fidèles, et celle qui s'enfuit est sans aucun doute la Mélantho de l'*Odyssée,* qui s'est laissée gagner par les prétendants. Ulysse menaçant et tenant une torche et une épée, se dirige vers la salle du banquet. Plus loin, c'est la scène du massacre. Par la porte entr'ouverte, derrière laquelle se blottit tout tremblant un petit esclave, Ulysse et Télémaque font irruption, armés l'un de l'arc, l'autre de l'épée, et formant un groupe qui rappelle celui des *Tyrannoctones* d'Anténor. Les prétendants sont couchés sur huit lits, les uns déjà atteints par les flèches d'Ulysse, les autres effrayés, se couvrant de leur manteau, ou se protégeant à l'aide des tables et des lits. Comparez le bas-relief au récit de l'*Odyssée :* vous reconnaîtrez, dans le prétendant couché sur le premier lit, Eurymachos, le seul qui ait le courage d'interpeller Ulysse. Ce jeune homme

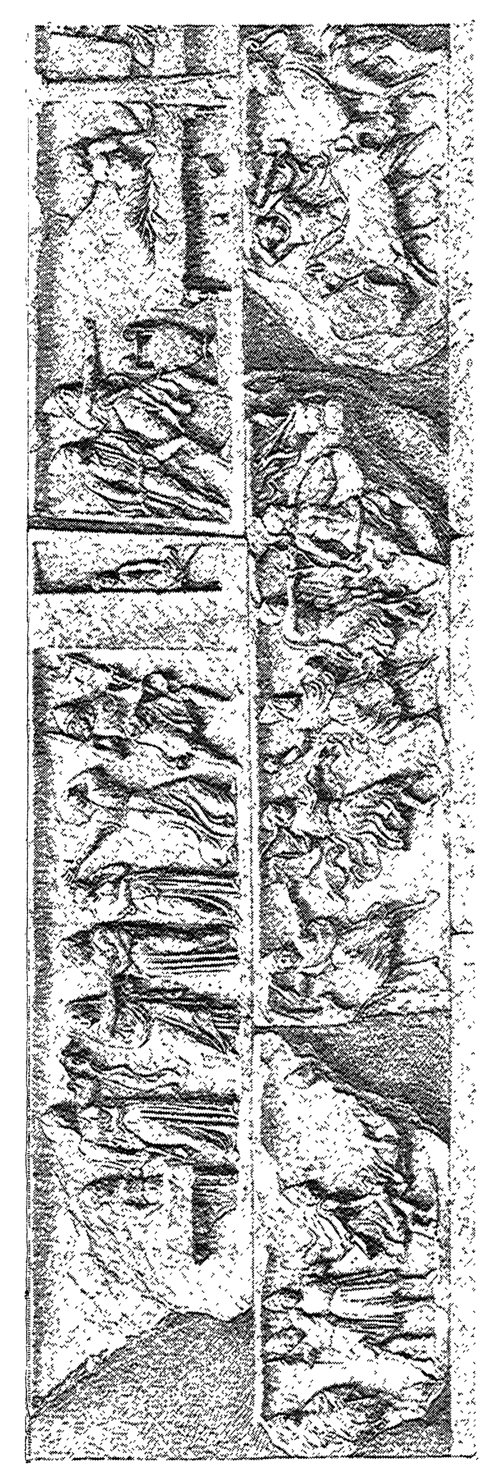


Fig. 99 A, B. — Frise de l'Hérôon de Trysa, mur sud, face intérieure. (Benndorf et Niemann, *Das Heroon*, pl. VI.)

frappé à mort, et qui a laissé échapper de sa main pendante la coupe tombée au pied du lit, c'est Antinoos : « Le jeune prétendant s'apprête à soulever une large coupe d'or à deux anses... Ulysse l'atteint à la gorge ; la pointe d'airain traverse le cou délicat. Antinoos se penche à la renverse ; la coupe tombe de ses mains défaillantes ; un flot de sang jaillit de ses narines [1]. » Or, cette scène de meurtre, nous la retrouvons traitée en raccourci, mais avec de frappantes analogies, sur un vase attique du cinquième siècle [2], et quel est le prototype auquel se sont adressés le peintre de vases et le sculpteur de l'hérôon, sinon le massacre des prétendants, peint par Polygnote dans le pronaos du temple d'Athéna Areia à Platées [3]?

Il est plus difficile de désigner la peinture originale d'où dérive la *chasse du sanglier de Calydon* (fig. 99 B) [4], composition pleine de mouvement et de vie, abondant en détails pittoresques et ingénieux, comme ces chasseurs qui emmènent leur compagnon blessé, ou cet autre qui tire de l'eau d'un puits pour laver ses blessures. Pourtant le groupe du blessé soutenu par un chasseur se retrouve à Phigalie, et ce seul fait dénonce un emprunt à quelque œuvre attique. Peut-être le sculpteur a-t-il puisé à différentes sources, et s'est-il souvenu d'une fresque de Samos peinte par le frère de Polygnote, Aristophon ; elle représentait un sujet bien voisin de celui-ci : l'Argonaute Ankaios, blessé par un sanglier [5].

Parmi les scènes qui décorent le mur sud à l'extérieur, il en est deux, *le combat d'Amazones* et la *Centauromachie,* qui sont pour ainsi dire classiques dans la sculpture monumentale [6]. De la fresque peinte par Micon au Théséion, combien de motifs avaient déjà passé dans la plastique athénienne? Le groupe de Caeneus et des deux Centaures, l'Amazone dont le cheval plie les genoux, voilà des réminiscences évidentes du Théséion et de Phigalie. En revanche,

1. *Odyssée,* XXII ; 21.
2. Vase de Corneto, musée de Berlin, *Monumenti inediti dell' Inst.*, X, 53, *Das Heroon*, p. 102-103.
3. Pausanias, IX, 4,2 : Γραφαὶ δέ εἰσιν ἐν τῷ ναῷ Πολυγνώτου μὲν Ὀδυσσεὺς τοὺς μνηστῆρας ἤδη κατειργασμένος.
4. *Das Heroon,* pl. VII-VIII, B 1-B 7.
5. Pline, *Nat. Hist.,* 35, 138.
6. *Das Heroon*, pl. XXIII.

les deux frises de droite nous offrent des sujets tout nouveaux. L'*expédition des Sept contre Thèbes* est conçue comme une composition symétrique, dont le duel d'Étéocle et Polynice forme le centre [1]. De chaque côté, les chars d'Adrastos et d'Amphiaraos, ce dernier s'enfonçant dans le sol. Dans la partie droite, la ville de Thèbes, figurée par une tour au pied de laquelle un soldat sonne de la trompette, tandis que Capaneus tombe du haut de l'échelle qu'il a dressée contre les murs. On n'admettra pas que le sculpteur de Trysa ait créé de toutes pièces cette scène si étrangère à la légende lycienne; sans doute un peintre, s'inspirant d'un poème du cycle thébain, lui en avait fourni le modèle. Un des collaborateurs de Polygnote, Onasias, avait représenté à Platées l'expédition contre Thèbes [2], et si la courte description que nous possédons de cette peinture ne concorde pas absolument avec la frise de Trysa, il est permis de croire que le sujet avait tenté plus d'un artiste. Avec la scène du registre inférieur, le *combat des Grecs et des Troyens près des vaisseaux* [3], nous rentrons dans le cycle homérique. Les vaisseaux grecs, aux proues recourbées, viennent d'accoster au rivage troyen. La mêlée s'engage sous les yeux de Priam, qui, du haut de son trône, assiste à la lutte, et voici que deux hommes emportent, couché sur un bouclier, le premier Grec tombé en terre troyenne, Protésilas. On peut désigner presque à coup sûr le poème qui a suggéré la composition originale; elle est empruntée aux Κύπρια, œuvre de Stasinos de Chypre ou d'Hégésinos de Salamine, qui racontaient toute la partie de la guerre troyenne antérieure à l'action de l'*Iliade*. Nous voyons ici comme le premier épisode d'une suite de scènes qui vont se dérouler avec plus d'ampleur dans la frise du mur ouest.

Nous ne nous attarderons pas aux scènes de chasse du mur nord, ni à la nouvelle Centauromachie qui en occupent la partie droite. Toute notre attention est attirée par la frise de gauche, l'*enlèvement des Leucippides* [5]. Ce sujet, Polygnote l'avait traité dans une fresque du sanc-

1. *Das Heroon*, pl. XXIV A 1, A 6.
2. Pausanias, IX, 4, 1; 5, 11.
3. *Das Heroon*, pl. XXIV, B 1, B 5.
4. *Das Heroon*, pl. XVI.

tuaire des *Anakes,* à Athènes [1]; le peintre de Thasos, au dire de Pausanias, avait représenté le mariage des filles de Leucippe avec les fils d'Aphareus, c'est-à-dire la cérémonie brusquement interrompue par le rapt des Dioscures qui enlèvent les deux jeunes épousées. Or, telle est bien la donnée de la frise de Trysa. Au centre est un temple, vu en perspective. A droite on prépare un sacrifice pour célébrer la fête nuptiale; de grands bassins de bronze sont dressés sur des tables; des sacrificateurs dépouillent les victimes égorgées. Mais l'alarme est donnée. Des serviteurs accourent vers le temple, tandis qu'au premier plan Leucippe et sa femme Philodiké se lamentent tout éperdus. Près d'eux les compagnes des Leucippides forment un groupe plus calme; assises ou debout, elles composent un charmant chœur de pleureuses qui fait déjà songer aux gracieuses conceptions de l'art du quatrième siècle. De l'autre côté du temple, les Dioscures fuient sur leurs chars, tenant dans leurs bras les filles de Leucippe. Des hommes en armes les poursuivent, mais plus rapides sont les deux cavaliers lancés sur les traces des ravisseurs. Dans ces deux figures, qu'on croirait empruntées à la frise du Parthénon, il est facile de reconnaître les époux outragés, les deux fils d'Aphareus, Lyncée et Idas. Que le sculpteur ait suivi de très près la composition de Polygnote, on n'en saurait douter. Les plans superposés, suivant une perspective conventionnelle, les figures qui apparaissent à demi derrière le temple, sont bien conformes aux habitudes de la peinture murale du cinquième siècle; et d'autre part l'entente du sentiment dramatique, les contrastes habilement ménagés par une sorte de transition, tout cela est d'accord avec l'idée que nous pouvons nous faire du peintre de la *Nekyia.*

La partie capitale est la frise intérieure du mur occidental. Il y a là une grande page décorative qui fait sans doute revivre pour nous le souvenir d'une fresque du cinquième siècle. Comme dans l'*enlèvement des Leucippides,* la composition remplit les deux registres; le sculpteur a voulu se donner du champ, et là où des nécessités matérielles l'ont obligé à superposer deux rangs de figures, il est permis de croire que la peinture originale montrait ces figures sur deux plans,

1. Pausanias, I, 18, 1.

suivant les procédés adoptés par les peintres de vases à l'imitation de Polygnote[1]. Trois sujets bien distincts sont traités dans cette sorte de triptyque : *le combat en plaine, entre les vaisseaux et Troie; la prise de Troie; le combat d'Achille contre les Amazones*[2]. La première scène occupe la partie gauche. Les vaisseaux grecs sont à l'ancre, et leurs hautes proues recourbées, qui apparaissent seules, suffisent à indiquer, par une convention familière à l'art grec, la présence de la flotte ennemie. Le combat est une série de corps à corps, et les trophées, les troncs d'arbre qui se dressent çà et là servent simplement à dissimuler les joints des dalles. Abstraction faite du style, cette scène relève bien du même esprit que les sculptures décoratives de l'Attique : mêmes thèmes, mêmes épisodes, même recherche du mouvement. Au centre et un peu à droite, la scène change. On voit apparaître les murs de Troie, couronnés de leurs défenseurs (fig. 100). L'attention se porte sur un groupe placé bien en vue : un guerrier qui semble prier, ou exhorter les combattants; un vieillard assis sur un trône, le sceptre à la main; une femme assise, abritée sous le parasol que tient une suivante. M. Benndorf reconnaît ici Énée, Priam et Hélène. Mais la ville est serrée de près (fig. 101). Couverts de leurs boucliers, les assiégeants donnent l'assaut; d'autres pénètrent dans la place par des poternes, et leurs files serrées se montrent déjà au-dessus des créneaux, marchant à la rencontre des assiégés. La ville est prise, car voici des habitants qui s'empressent d'en sortir. Une femme s'éloigne, montée sur un mulet que conduit un serviteur. Un couple s'enfuit, emmenant un âne chargé de bagages, épisode d'autant plus curieux qu'il n'est certes pas de l'invention de l'artiste : Pausanias le signale dans l'*Ilioupersis* de Polygnote, à Delphes[3]. Hésiterait-on à penser que la ville assiégée est bien Troie, et que le sculpteur a pris l'idée de cette composition dans une peinture, dans une Ἰλίου ἅλωσις restée inconnue? Le dernier sujet lèverait tous les doutes. Le combat d'Achille contre les Amazones, venues au secours de Troie, était le sujet d'un poème d'Arctinos, l'*Éthiopie,* et trouve naturellement sa place dans cette sorte

1. Voir P. Girard, *la Peinture antique,* p. 181.
2. *Das Heroon,* pl. IX-XV.
3. Pausanias, X, 27, 4.

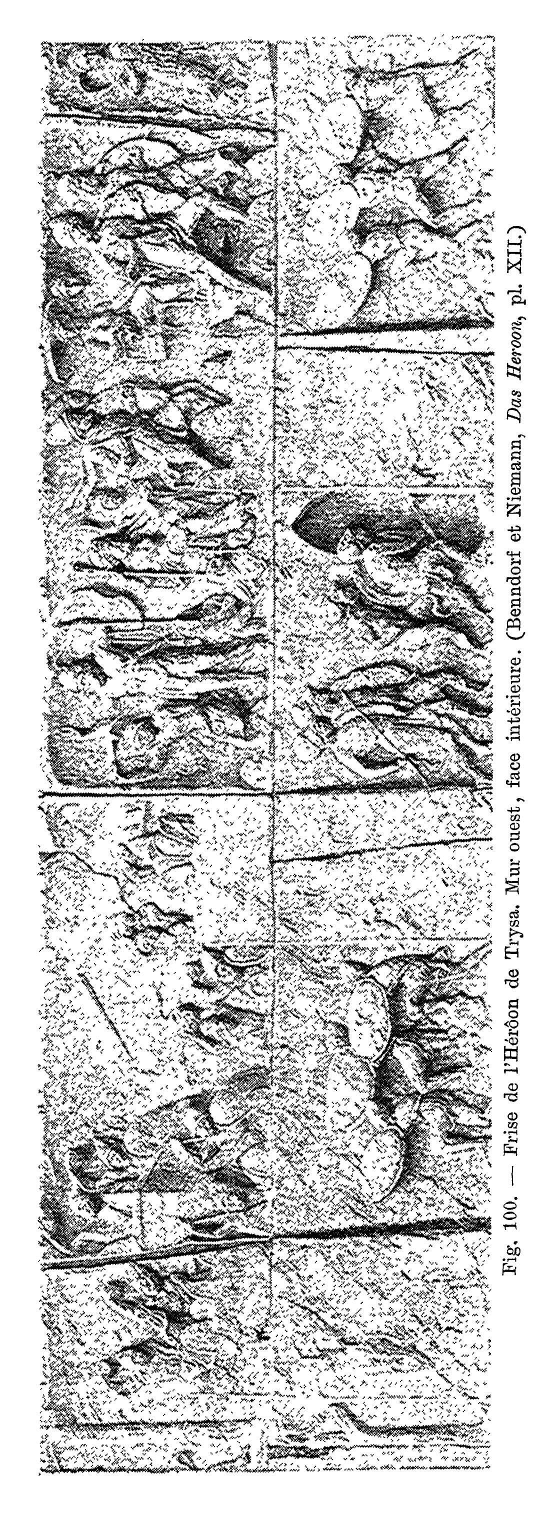


Fig. 100. — Frise de l'Hérôon de Trysa. Mur ouest, face intérieure. (Benndorf et Niemann, *Das Heroon*, pl. XII.)

de trilogie. Quant à la manière dont il est traité, on ne saurait méconnaître l'imitation d'un modèle attique : à voir ces figures d'Amazones, si absolument semblables aux cavaliers du Parthénon, on n'a pas de peine à désigner la provenance de l'original. Considérons maintenant l'ensemble de la frise occidentale, la division en trois parties, la place relative des sujets, l'importance attribuée à la scène de la prise de la ville; nous ne pourrons que souscrire au rapprochement décisif institué par M. Benndorf entre la frise de Trysa et la grande fresque du Pœcile, à Athènes, œuvre collective de Polygnote, de Panainos et de Micon. Sur les murs du Pœcile, on voyait représentés dans l'ordre suivant : 1° la bataille de Marathon, limitée d'un côté par les vaisseaux phéniciens; 2° l'*Ilioupersis;* 3° le combat de Thésée contre les Amazones. Comment

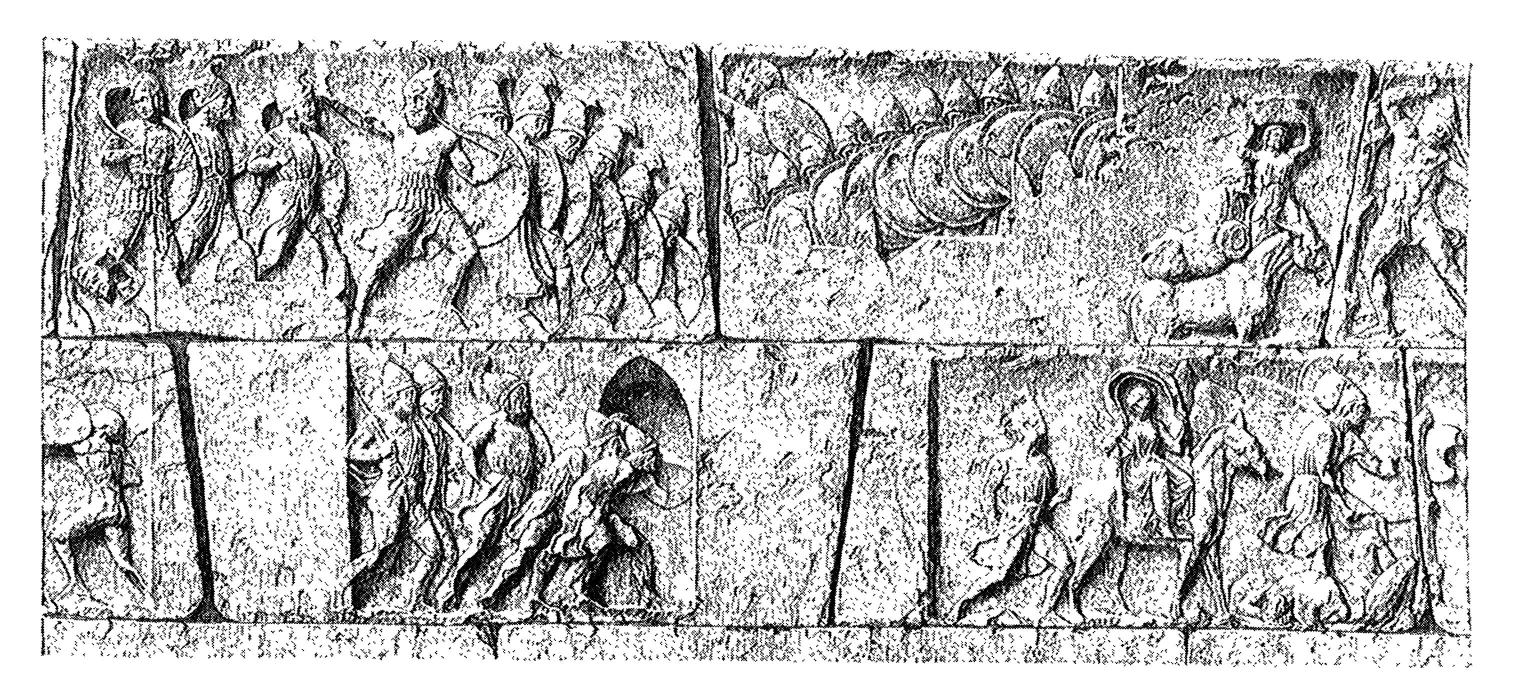


Fig. 101. — Frise de l'Hérôon de Trysa. Mur ouest, face intérieure. (Benndorf et Niemann, *Das Heroon*, pl. XIII.)

nier l'évidence de ce parallélisme? On n'en saurait conclure, il est vrai, que la frise du mur occidental dérive en ligne directe de la fresque du Pœcile; on peut admettre tout au moins que le sculpteur avait emprunté à la peinture murale et ses sujets, et ses procédés de composition.

Tel est en effet le caractère général des frises de l'hérôon de Trysa, vaste compilation, où l'artiste a mis en œuvre des éléments empruntés à la peinture décorative. Il est impossible d'expliquer autrement ces scènes de la légende troyenne et thébaine, inspirées par les mêmes poèmes que ceux où Polygnote et ses contemporains trouvaient les sujets de leurs fresques. Et quand nous reconnaissons dans deux de ces frises au moins, celle des prétendants et celle des Leucippides, deux sujets traités par le grand peintre de Thasos, l'hypothèse devient une certitude. Il est plus difficile de déterminer si le sculpteur est un simple copiste, ou s'il a apporté sa part de goût personnel. Nous ignorons en effet l'essentiel, à savoir ce qu'étaient les modèles. On discute encore, on discutera toujours la composition de ces grandes peintures murales d'Athènes et de Delphes où le génie de Polygnote avait accumulé des merveilles. Pourtant, il est hors de doute que les exigences du bas-relief créaient pour le sculpteur des difficultés particulières : ces doubles assises de pierre l'obligeaient à étager ses figures sur deux registres; il devait renoncer à les placer sur plusieurs plans, à les grouper avec cette liberté que nous prêtons volontiers à Polygnote, sur la foi des peintures de vases où nous pensons retrouver le reflet de son style[1].

Ces réserves faites, il faut admettre que le sculpteur suivait le peintre de fort près, et nous surprenons là, comme sur le vif, les procédés de ces artistes de second ordre qui formaient une classe intermédiaire entre les maîtres et les simples marbriers. Nous les imaginons volontiers étudiant les œuvres célèbres d'Athènes ou de Delphes, couvrant de croquis leurs « livres d'esquisses », à la manière de ces artistes

1. Nous ne pouvons partager sur ce point les idées de M. Benndorf, lorsqu'il restitue sur deux registres à compartiments les scènes de l'*Iliouversis* de Polygnote à Delphes. Voir *Wiener Vorlegeblætter*, 1888, pl. XII, n° 3, la restitution graphique dessinée par Michalek. Il nous semble que M. Robert est plus près de la vérité, dans sa restitution de la *Nekyia*. C. Robert, *Die Nekyia des Polygnots*, 16e *Hallisches Winckelmannsprogramm*. Halle, 1892. Dessin de Hermann Schenck.



voyageurs du seizième siècle venus de Hollande ou des Flandres, qui parcouraient l'Italie le crayon à la main [1]; nous nous les représentons emportant avec eux un riche répertoire, et y puisant à l'occasion, pour couvrir sans peine de vastes compositions le champ qu'une commande heureuse offrait à leur ciseau.

Maintenant, où chercher le lieu d'origine de ces sculpteurs qui ont apporté en Lycie un souvenir si exact des monuments de la Grèce propre? On ne peut guère songer à l'Attique. Rien, dans les bas-reliefs de Trysa, ne trahit la facture incisive et nerveuse des frises athéniennes. Sont-ils Lyciens? Mais aucun nom de sculpteur, originaire de Lycie, ne nous autorise à supposer l'existence d'une école locale. Nous attribuons volontiers les frises de l'hérôon à des Ioniens, qui trouvaient dans les traditions de l'école grecque orientale toutes les habitudes de style dont nous avons été frappés : un goût prononcé pour le bas-relief traité comme une peinture, une exécution facile, coulante, peu appuyée. Quant à la date du monument, les indices les plus précis sont le rapport évident de la frise avec les peintures des maîtres contemporains de Phidias, la forme des armes, des costumes, en particulier le chiton dorien des femmes. Ces raisons ont conduit M. Benndorf à placer la construction de l'hérôon de Trysa dans la seconde moitié du cinquième siècle, et plus près du milieu que de la fin [2]. Pourtant, si l'on songe que les modèles imités par le sculpteur n'ont pas eu seulement une vogue passagère, qu'ils sont restés longtemps un répertoire sans cesse consulté, et qu'enfin la Lycie est pour l'art grec une sorte de région provinciale, on admettra qu'il faut laisser un certain jeu aux appréciations chronologiques. Une pareille œuvre peut avoir été exécutée à la fin du cinquième siècle, sinon au début du siècle suivant.

L'imitation des modèles attico-ioniens, est, avec plusieurs autres, un caractère commun à l'hérôon de Trysa et à l'édifice lycien connu sous le nom de *Monument des Néréides*. Lorsque Fellows explora la Lycie, en 1838, il en découvrit les ruines sur une colline voisine de Xanthos. Cinq ans plus tard, dans une nouvelle expédition, le voya-

1. Voir par exemple les livres d'esquisses d'artistes du seizième siècle étudiés par M. Michaelis, *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1892.

2. *Das Heroon*, p. 231 et suivantes.



geur anglais eut l'heureuse fortune de rapporter à Londres une riche moisson de marbres, membres d'architecture, colonnes, frises, statues, fragments de frontons et d'acrotères [1]. Réunis aujourd'hui au British Museum dans une salle spéciale, disposés avec goût, les marbres de Xanthos offrent un de ces ensembles, si rares dans nos musées, où l'œil n'est choqué par aucun disparate, et qui laissent dans l'esprit l'impression d'une parfaite unité de style. Grâce à la restauration en relief exécutée sous la direction de Fellows, on peut, sans quitter la salle, prendre une idée assez exacte de la forme de l'édifice [2] : une partie du soubassement, restituée avec son décor architectural, permet d'ailleurs d'en apprécier les dimensions. Le monument se composait d'un soubassement rectangulaire, en pierre calcaire de Lycie, long de 10^{m},01, large de 6^{m},75, et décoré de deux frises. Sur cette base, s'élevait une sorte de temple ionique, s'ouvrant à l'ouest, et dont la cella sans divisions était entourée d'une colonnade ionique : quatre colonnes sur les fronts est et ouest, six sur les longs côtés. Le temple avait des frontons sculptés, une frise d'architrave, et une frise intérieure, autour du mur de la cella [3]. Des statues placées dans les entre-colonnements complétaient la décoration. Colonnes, chapiteaux, rangées d'oves et rangs de perles, tout, dans l'architecture, offre les caractères du plus pur style ionique, et les chapiteaux en particulier rappellent de tous points ceux de l'Érechthéion (fig. 102) [4].

Le nom de *Monument des Néréides,* demeuré classique, est dû sim-

1. Voir Fellows, *The Xanthian marbles, their acquisition and transmission in England*, 1843, et *Account of the Ionic Trophy monument excavated at Xanthos*, 1848. Ces travaux sont reproduits dans les *Travels and researches in Asia Minor*, de Fellows, 1851. Cf. pour la restauration du monument, Falkener, *Museum of classical Antiquities*, I, p. 256. Les sculptures ont été publiées dans leur ensemble, pour la première fois, dans les *Monumenti inediti dell' Instituto*, vol. X, pl. 11-18, avec une étude de M. Michaelis, *Annali*, 1874, pl. 216, 1875, p. 68. Les meilleures reproductions ont été données par Brunn, *Denkmaeler*, n°s 211-219.

2. Les mesures ont été données par l'architecte Rhode Hawkins, qui a exécuté les fouilles avec Fellows. De nouvelles recherches sur les dimensions du monument ont été faites par MM. Benndorf et Niemann, et rectifient, sur plusieurs points, la restauration de Fellows, notamment pour le chiffre des colonnes. *Reisen in Lykien und Karien*, I, p. 89. La planche XXIV donne l'état actuel du soubassement.

3. M. Six signale une découverte intéressante, faite récemment. Les *lacunaria* étaient peints. Or, cette invention est attribuée par Pline à Pausias, qui a travaillé à la *Tholos* d'Épidaure. *Lacunaria primus pingere instituit*, Pline, *Nat. Hist.*, 34, 124. Voir J. Six, *Journal of Hellen. Studies*, t. XIII, 1892-1893, p. 139.

4. Voir Puchstein, *Das ionische Kapitel*, p. 27-28.



plement à la présence de statues féminines à attributs marins [1] ; il n'explique pas la destination de l'édifice. En réalité c'était, comme l'hérôon de Trysa, un monument funéraire, à la fois tombeau et trophée de victoire, élevé en l'honneur du chef lycien qui figure sur le fronton oriental, entouré de sa famille [2]. Le luxe de la sépulture, les souvenirs de batailles et de victoires que rappellent les frises, permettent de songer à l'un de ces dynastes qui résidaient à Xanthos, mais exerçaient sur les autres villes lyciennes une sorte de suzeraineté. Les monnaies nous en font connaître plusieurs, Kuperlis, Khreis, qui dans une importante stèle de Xanthos se vante d' « avoir enlevé nombre d'acropoles avec l'aide d'Athéna preneuse de villes »[3]. Toutefois l'hypothèse la plus vraisemblable permet d'attribuer le monument au dynaste Périclès, qui, d'après le témoignage de Théopompe, s'empare de Telmessos, sur le golfe Glaucos [4], et devient le souverain de toute

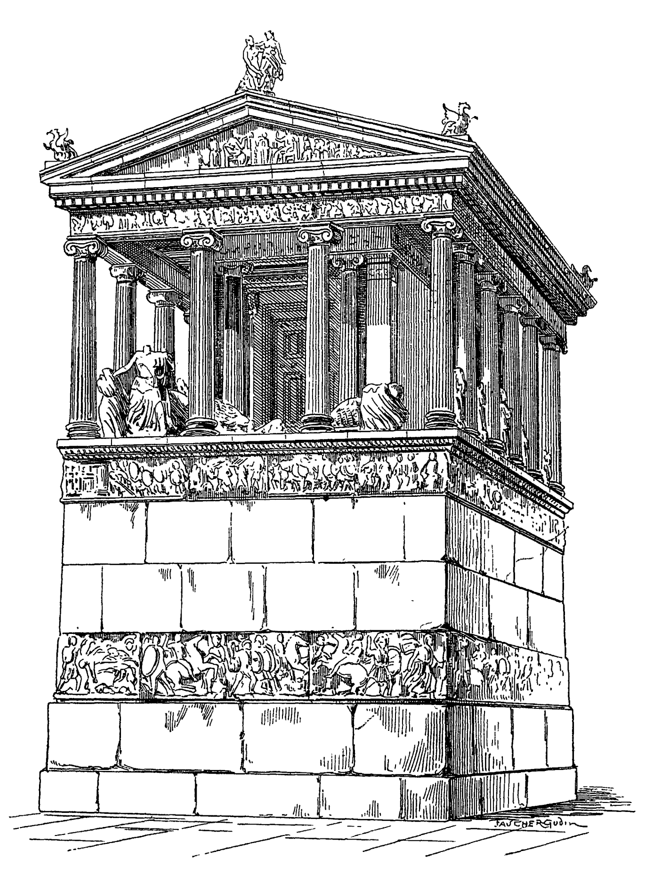


Fig. 102. — Restauration du Monument des Néréides, d'après Falkener. (*The Museum of classical Antiquities,* p. 256.)

1. Il a été proposé par W. Lloyd, *Xanthian marbles*, *The Nereid monument*, Londres, 1845.
2. M. Michaelis a réfuté les anciennes hypothèses de Fellows et de Lloyd qui y reconnaissaient, le premier un trophée de victoire rappelant la conquête de la Lycie par Harpagos, en 540, le second un monument de la délivrance de la Lycie, après la bataille de l'Eurymédon. Michaelis, *Annali*, *loc. cit.*
3. Babelon, *Catal. des monnaies grecques*. *Les Perses Achéménides,* introd., p. XCVIII-CII.
4. Théopompe, frag. 111 dans les *Fragm. historic. graec.*, éd. Didot, I, p. 295. Cf. Michaelis, *Annali,* 1875, p. 170.

la Lycie. L'étude des monnaies lyciennes fournit des points de repère pour établir la date de ces événements. Périclès le Lycien règne avant 374, et le texte de Théopompe place vers 375 la prise de Telmessos[1]. D'autre part, la domination du dynaste ne paraît pas s'être prolongée au delà de 362; à cette date en effet, après une révolte réprimée par Mausole au nom du grand roi, la Lycie est annexée à la satrapie de Carie. Si le monument de Xanthos est bien l'hérôon de Périclès, et si, comme on peut le croire, il a été élevé de son vivant, il en résulte que l'édifice appartient à la première moitié et sans doute au premier quart du quatrième siècle[2]. Il nous reste à voir jusqu'à quel point le caractère des sculptures s'accorde avec cette hypothèse.

Le British Museum possède d'importants fragments de quatre frises. Deux d'entre elles appartenaient certainement au soubassement; la plus basse courait au niveau de la troisième assise; l'autre se développait à la partie supérieure, au-dessous de la rangée d'oves qui formait corniche. De ces deux frises, la plus soignée, la plus considérable par ses dimensions, est la première. Le sculpteur avait représenté un combat en plaine, sur un terrain favorable à la cavalerie. Des soldats à pied sont aux prises, mais un corps de cavaliers prend part à l'engagement. Les costumes sont très variés. D'un côté, les combattants sont nus, avec le casque et la chlamyde, comme les héros mythologiques d'une frise grecque; d'autres, du même camp, portent la cuirasse à lambrequins ou à deux pièces (γυαλόθωραξ), avec le casque à haute aigrette. Dans le camp ennemi, les soldats portent surtout la tunique longue, qui leur donne une allure efféminée; quelques-uns ont la tunique à manches, avec un bonnet semblable à la tiare persique[3]. Il est bien difficile de décider si l'artiste a voulu représenter aux prises des Lyciens

1. J. P. Six, *Monnaies lyciennes, Revue numismatique,* 1887, p. 76. Babelon, *op. cit.*, p. CX. M. Furtwaengler, qui place encore au cinquième siècle la construction du monument des Néréides, suppose que la prise de Telmessos peut remonter plus haut. Suivant lui, elle pourrait être un peu postérieure à 425, c'est-à-dire à l'époque où Telmessos paie encore le tribut à Athènes. *Arch. Zeitung.*, 1882, p. 359. Mais M. Six a démontré que la ville mentionnée dans les listes de tributaires (*Corp. inscr. attic.*, I, 37 et 324), est non pas Telmessos, mais Telemessos de Carie. (*Monnaies lyciennes*, p. 93. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art,* V, p. 356, note 1). L'indication chronologique du texte de Théopompe garde donc toute sa valeur, et ce récit n'a pas, comme le suppose M. Michaelis, un caractère épisodique.

2. Cf. J. Six, *Journal of Hellen. Studies*, XIII, 1892-1893, p. 133.

3. *Monumenti inediti*, X, pl. 13-14. Brunn, *Denkmaeler,* n[os] 214-215.

et des Cariens ; aussi bien, il nous importe peu, car l'intérêt de la frise est de nous montrer une habile adaptation d'un sujet bien connu : un combat de Grecs et d'Amazones. Considérez les procédés de groupement ; vous reconnaîtrez les oppositions variées, les épisodes pathétiques avec lesquels la sculpture décorative attique nous a familiarisés. Voyez ces soldats à la longue tunique flottante, qu'on serait tenté de



Fig. 103. — Monument des Néréides. Morceau de la grande frise inférieure du soubassement. (British Museum.)

prendre pour des femmes, si le sculpteur n'avait pris soin d'indiquer leur virilité : vous n'aurez pas de peine à y découvrir une simple transposition du type des Amazones (fig. 103). Et voici d'autre part des emprunts manifestes au Parthénon, à Phigalie, à Trysa, ou tout au moins des concordances attestant que le sculpteur a puisé aux mêmes sources. Tel cavalier qui galope au milieu de la mêlée semble une copie affadie d'un cavalier des Panathénées. Les blessés couchés sur leurs chevaux font penser à la frise de Phigalie, et le cheval qui s'agenouille pour permettre à son cavalier de descendre, accomplit la manœuvre familière aux montures des Amazones, témoin la frise de Trysa[1]. Il y a là

1. Cf. Benndorf et Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, p. 140.

comme un habile amalgame, qui dissimule le plagiat. Et malgré tout, la frise a une singulière unité qu'elle doit surtout à la facture du bas-relief : style facile, exécution grasse, coulante, qui laisse je ne sais quelle impression de mollesse, et comme une saveur de goût ionien.

La petite frise du soubassement nous ramène à une donnée que nous avons déjà vue traitée à Trysa dans la scène de la *Prise de Troie.* Mais ici la composition est plus étendue, et l'artiste raconte, dans une série d'épisodes, l'attaque, le siège et la capitulation d'une ville [1]. Chacune des faces est consacrée à un épisode distinct. 1° *Face sud.* Bataille en plaine. La garnison de la ville assiégée fait une sortie. De chaque côté accourent les bataillons rangés en bel ordre, les files alignées en front de bataille, les hommes marchent du même pas, le bouclier au bras gauche (fig. 104). Cependant la mêlée s'engage au centre ; l'ordre est déjà rompu ; on lutte corps à corps ; on emmène des blessés. Les soldats des deux camps portent d'ailleurs le même costume, casque et cuirasse de forme grecque avec la tunique plus ou moins longue. 2° *Face est.* L'assaut. La ville assiégée est figurée par une porte que défendent des ouvrages avancés, au-dessus desquels apparaissent les têtes casquées des défenseurs. Une vigie donne l'alerte, tandis que les assiégeants appliquent une échelle aux murailles, et que s'avancent les bataillons d'assaut (fig. 105). Ceux-ci ont déjà fait des prisonniers qu'on conduit au camp, les mains liées derrière le dos. 3° *Face nord.* Le blocus de la ville. L'assaut a été repoussé et l'ennemi fait un siège en règle. On combat devant l'une des portes ; mais les défenseurs sont aux créneaux et garnissent le triple mur d'enceinte qui protège la ville (fig. 106). Cependant l'alarme est dans le pays ; les gens de la campagne se réfugient dans la ville ; l'un d'eux amène son âne, d'autres apportent leur mobilier. *Face ouest.* La capitulation. Toute la partie gauche montre la ville désertée par les assiégés. On aperçoit en perspective les portes, les tours, les courtines, les maisons aux toits plats, parmi lesquelles apparaît un tombeau couronné d'un sphinx et d'un lion. Vous retrouvez là l'aspect d'une ville lycienne, tel que le reproduisent les bas-reliefs sculptés dans le vesti-

1. *Monumenti inediti*, X, pl. 15-16. Brunn, *Denkmaeler*, nos 217, 219, 218. Pour la description des bas-reliefs, nous suivons l'ordre restitué par M. Michaelis, *Annali*, 1874, p. 216 et suivantes.



bule d'un tombeau, à Pinara[1]. Plus loin le vainqueur reçoit la soumission des vaincus (fig. 107). Assis sur un trône, coiffé d'une tiare persique, et abrité sous un parasol, il donne audience aux chefs de la ville

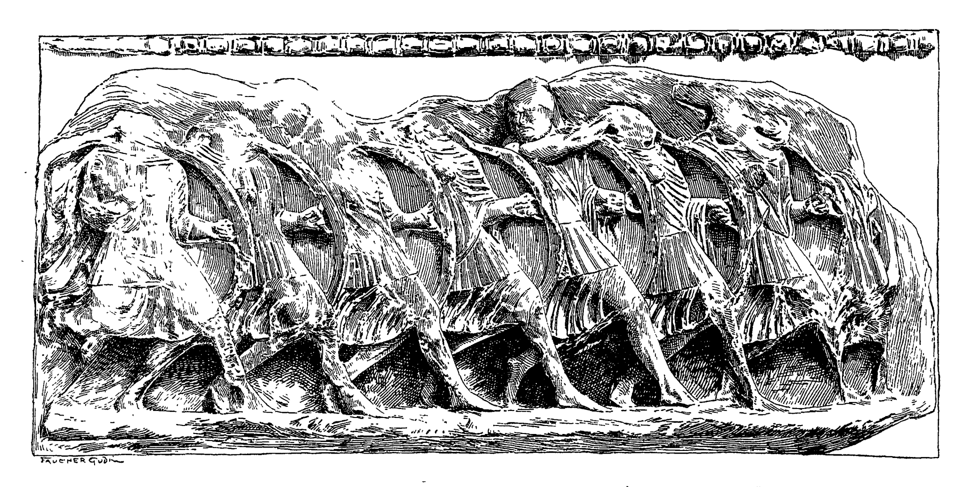


Fig. 104. — Bataille en plaine. Monument des Néréides. Petite frise du soubassement. Face sud.

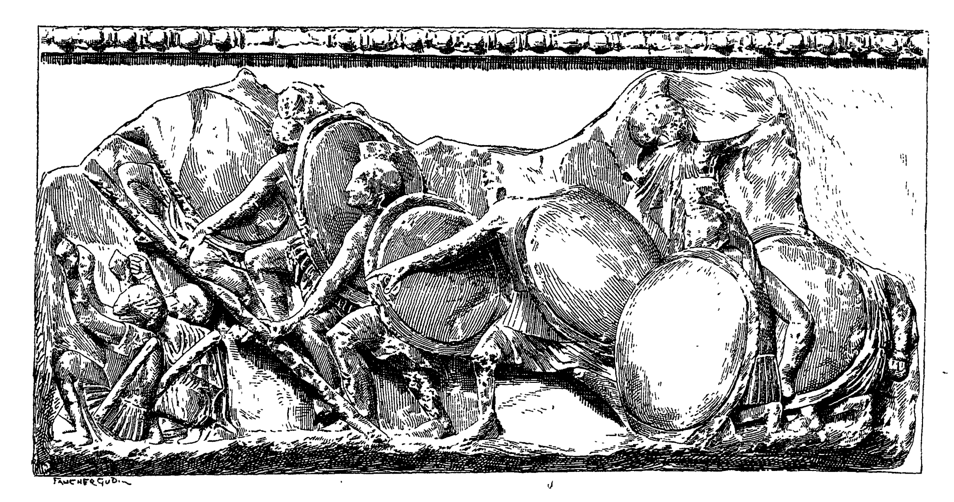


Fig. 105. — L'assaut. Monument des Néréides. Petite frise du soubassement. Face est.
(British Museum.)

prise qui se présentent en costume civil, conduits par des officiers, tandis qu'un soldat malmène rudement un prisonnier.

Au premier abord, on est frappé de l'esprit réaliste de la composition,

1. Benndorf et Niemann, *Reisen in Lykien*, I, p. 52-54. Cf. Perrot et Chipiez, V, p. 378, fig. 252, 253.



et du caractère historique dont elle est empreinte. On songe à l'Orient asiatique, plutôt qu'à la Grèce, et on se rappelle les pages d'histoires sculptées par le ciseau des artistes assyriens. Pourtant, depuis les découvertes de Ghieul-Baschi, nous possédons d'autres termes de comparaison, qui nous ramènent à la Grèce. Les bas-reliefs de Trysa nous ont fait connaître des particularités analogues : batailles rangées, représentations de villes assiégées, files de soldats vues en perspective ; il n'est pas jusqu'à l'épisode de l'ânier conduisant sa bête qui ne s'y retrouve un peu modifié. Si pour les frises de Trysa nous avons été amenés à supposer des modèles grecs, quelles raisons de les écarter pour les bas-reliefs de Xanthos ? Et n'est-il pas vraisemblable que l'artiste avait en mémoire des peintures murales dont il s'inspirait[1] ? Toute la question est de savoir dans quelle mesure il avait, pour ainsi dire, démarqué son modèle. Or, pourquoi ne pas faire crédit d'une certaine part d'invention aux sculpteurs qui entreprenaient des travaux de ce genre ? Pour nous, la frise de Xanthos est une adaptation où l'artiste, puisant sans doute aux mêmes sources que son confrère de Trysa, s'est émancipé néanmoins, et a donné à la composition un caractère local. De quelque scène de la légende, il a pu faire une scène de l'histoire lycienne, et rien n'empêche de croire qu'il ait en réalité raconté la prise de Telmessos par le Lycien Périclès. N'avait-il pas déjà transformé, dans le même sentiment, un combat de Grecs et d'Amazones en une bataille gagnée par son héros ?

Les frises de l'ordre et de l'intérieur sont moins importantes, moins soignées pour l'exécution[2]. Elles ont cependant l'intérêt de nous montrer des scènes empruntées à la vie lycienne. Dans les bas-reliefs de l'entablement, des tributaires en costume grec ou asiatique apportent la dîme, pièces de gibier, corbeilles de grains ou de fruits (fig. 108) ; plus loin un combat de fantassins et de cavaliers ; ailleurs des chasses à l'ours (fig. 109) ou au sanglier, un des thèmes favoris de la sculpture

1. M. Six fait remarquer très justement que dans une fresque du Poecile, représentant la bataille d'Oinoé, on voyait les combattants en ordre de bataille : Αὕτη δὲ ἡ στοὰ πρῶτα μὲν Ἀθηναίους ἔχει τεταγμένους ἐν Οἰνόῃ τῆς Ἀργείας ἐναντία Λακεδαιμονίων. Pausanias, I, 15, 1. M. Six admet que la bataille d'Oinoé se place vers 394 ou 392. La fresque serait donc postérieure à celles de Micon et de Polygnote. *Journal of Hell. Studies*, XIII, 1892, 1893, p. 132.

2. *Mon. inediti*, X, pl. 17-18. Brunn, *Denkmaeler*, nº 218.

funéraire en Lycie, et dont on n'a pas de peine à reconnaître l'origine ionienne[1]. Enfin, les sujets de la frise de la cella, sacrifices et banquets de victoire, personnages conversant entre eux, ont plus d'un rapport avec les sculptures de Trysa.

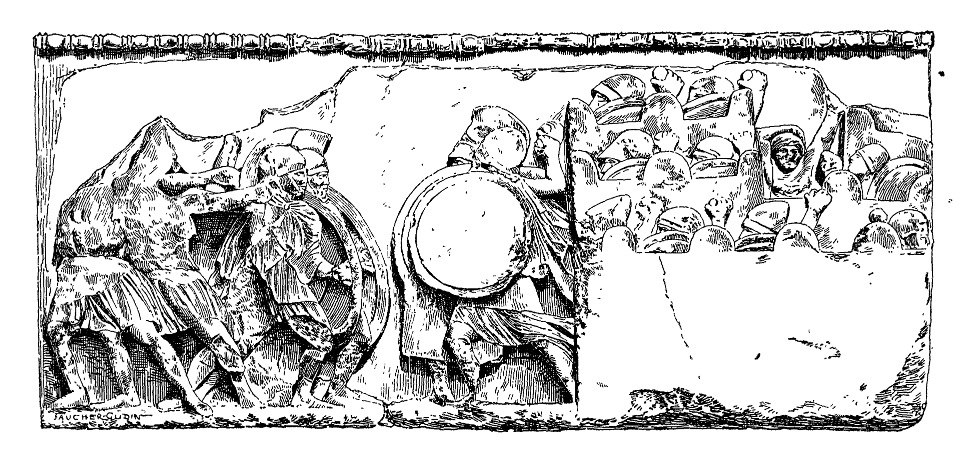


Fig. 106. — La sortie. Monument des Néréides. Petite frise du soubassement. Face nord.



Fig. 107. — La capitulation. Monument des Néréides. Petite frise du soubassement. Face ouest. (British Museum.)

Les influences grecques reparaissent presque sans mélange dans les sculptures des frontons. Les bas-reliefs des tympans représentent, à l'ouest, une scène de combat, dont l'exécution rappelle celle de la frise

1. Les scènes de chasse figurent fréquemment sur les anciens vases ioniens du sixième siècle. Cf. un vase du Louvre représentant une chasse au cerf. E. Pottier, *Bull. de corresp. hellén.*, VI, 1892, p. 257-259.

du soubassement; à l'est, le chef lycien assis sur un trône en face de sa femme, assise comme lui, et relevant son voile avec le geste élégant si fréquent sur les stèles attiques. Des personnages de proportions décroissantes occupent les ailes, et tout ici rappelle le style et les procédés de composition des bas-reliefs attiques[1]. Mais surtout nous devons prêter attention aux groupes en ronde bosse qui formaient acrotères, et surmontaient l'angle supérieur des frontons. C'est là qu'il faut replacer deux groupes mutilés montrant chacun un jeune homme nu, aux formes pleines et robustes, enlevant une femme, sans doute les Dioscures et les filles de Leucippe (fig. 110)[2]. Ajoutez de chaque côté

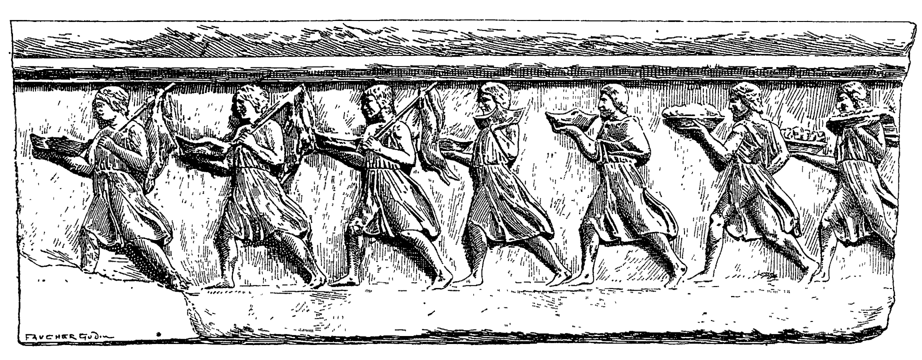


Fig. 108. — Monument des Néréides. Fragment de la frise de l'entablement.

une figure de femme courant, comme permettent de le faire quatre torses féminins, de mêmes proportions, conservés au British Museum[3], vous restituerez facilement les groupes d'acrotère : deux figures centrales, à savoir un Dioscure et une Leucippide; deux figures latérales, les compagnes de la jeune fille fuyant effrayées[4]. Ainsi, le *Monument des Néréides* nous offre un nouvel exemple des procédés de groupement que nous avons observés dans la sculpture monumentale du quatrième siècle, à Délos, par exemple. Des analogies aussi étroites ne sont pas fortuites, et nous y trouverons des indices précieux pour établir la date de l'hérôon de Xanthos.

1. Brunn, *Denkmaeler*, nº 219.
2. *Monumenti inediti*, vol. X, pl. 12, fig. XVI et XVII.
3. *Ibid.*, pl. 12, fig. XI, XII, XIV, XV.
4. L'interprétation la plus exacte de ces groupes et leur restitution sont dues à M. Furtwaengler. *Arch. Zeitung*, 1882, p. 347 et suivantes.

Parmi les morceaux exécutés en ronde bosse, figurent deux lions rampant, la gueule entr'ouverte et grondante, d'un type un peu conventionnel, mais dont l'échine saillante et les flancs maigres sont traités avec une souplesse très heureuse (fig. 114)[1]. On discute encore sur la place qu'il convient de leur attribuer. Faut-il les replacer sur les acrotères latéraux des frontons, ou bien, avec M. Michaelis, les disposer à l'entrée de la cella, comme des gardiens de l'hérôon [2]? La seconde hypothèse nous paraît plus vraisemblable. On n'hésite pas, en revanche, à restituer entre les colonnes, sur le rebord du soubassement, les statues féminines, au nombre de douze, que possède le British Museum, et qui forment la partie essentielle des sculptures en ronde bosse. Le thème, traité par le sculpteur avec une curieuse variété, est le suivant : un chœur de figures féminines glissant à la surface des flots, emportées par un mouvement rapide, et faisant flotter leur manteau où le vent s'engouffre comme dans une voile toute grande ouverte. Sur chaque base est représenté un



Fig. 109. — Monument des Néréides. Fragment de la frise de l'entablement.

1. *Mon. ined.*, pl. 12, n° XVIII. Brunn, *Denkmaeler*, n° 219. Il faut les rapprocher pour l'attitude du lion de marbre acquis en 1892 par le musée de Berlin, et qui appartenait à la famille vénitienne des Sagredo. *Jahrbuch des arch. Inst.*, VIII, 1893. *Arch. Anzeiger*, p. 73.

2. Michaelis, *Annali*, 1874, p. 235.

attribut, crabe, coquillage, oiseau de mer, dauphin, qui ne laisse pas de doute sur le caractère de divinités marines prêté par l'artiste à ces



Fig. 110. — Figure d'acrotère. Monument des Néréides. (British Museum.)

figures[1]. Mais que sont-elles au juste? Quel nom convient à ces jeunes filles qui accourent de tous côtés, rasant la surface des flots dans leur course aérienne? Personnifient-elles la brise de mer, et faut-il cher-

1. *Mon. inediti*, t. X, pl. 12, fig. I-XII. Brunn, *Denkmaeler*, nos 211-213. cf. Michaelis, *Annali*, 1874, p. 220 et suivantes.

cher ici un symbole adouci de ces Harpyies, souffles mortels de la tempête, qui figurent à titre d'emblème funéraire sur le tombeau lycien des *Harpyies*[1] ? Nous nous en tiendrons à l'interprétation courante, et nous reconnaîtrons ici des Néréides, sans pouvoir préciser davantage les raisons qui avaient dicté au sculpteur le choix de cette allégorie[2]. Aussi bien c'est le style qui nous intéresse ici, et à ce point de vue, on ne saurait attribuer trop d'importance aux statues de Xanthos. L'impétuosité des attitudes, le rythme hardi des mouvements, l'audace que révèle le jet des draperies, nous avertissent que nous ne sommes pas en présence d'œuvres banales. Celle-ci semble bondir, effleurant d'un seul pied la crête des vagues, suspendue dans le vide, tendant par un beau geste d'une singulière ampleur l'étoffe de son manteau que gonfle la brise de mer (fig. 111)[3]. Une autre marche à grands pas, avec des mouvements de danseuse, retenant son himation drapé comme une écharpe (fig. 112)[4]. La plus remarquable encore est cette Néréide vêtue d'un chiton ionique d'étoffe transparente, dont la partie supérieure forme pélerine et se rabat sur le sein, maintenue sous les bras par un ruban : l'étoffe légère colle sur le corps qui paraît nu, sur la poitrine palpitante, et à ce ruissellement de plis menus, s'oppose la masse solide du manteau rejeté sur l'épaule (fig. 113). Sans doute l'artiste a eu déjà des devanciers, et la sculpture lui a offert de merveilleux modèles de figures courant ou volant dans un flottement de draperies. Il n'a pu ignorer ni l'Iris, ni la Victoire du Parthénon, ni la Niké de Pæonios, dont la conception générale offre avec celle des Néréides de saisissantes analogies, et il semble bien qu'il ait quelques affinités d'école avec le maître de Mendé. Mais l'auteur des Néréides va plus loin encore dans la voie de la virtuosité : il semble prendre plaisir à se jouer des difficultés, à distendre les draperies de marbre, à les lancer d'une seule venue; il conçoit son œuvre en peintre autant qu'en sculpteur, comme s'il avait à cœur de reculer les limites de son art, et il y ap-

1. C'est l'hypothèse indiquée par M. J. Six, qui les rapproche de statues décrites par Pline, des *Aurae*, tendant leurs vêtements comme des voiles, *duaeque Aurae velificantes sua veste* (Pline, *Nat. Hist.*, 36, 29). *Journal of Hellen. Stud.* XIII, 1892-1893, p. 131.

2. Voir les différentes hypothèses discutées par Michaelis, *Annali*, 1874, *loc. cit.*

3. Brunn, *Denkmaeler*, n° 213.

4. *Ibid.*, n° 211.



Fig. 111. — Divinité marine. Monument des Néréides. (British Museum.)
D'après les *Denkmaeler* de Brunn et Bruckmann.

porte tant de verve, tant d'allégresse, qu'on oublie les faiblesses, l'exé-



Fig. 112. — Divinité marine. Monument des Néréides. (British Museum.)
D'après les *Denkmaeler* de Brunn et Bruckmann.

cution souvent lâchée, et l'exagération parfois disgracieuse du mouvement.

Joints aux particularités que nous avons relevées dans les frises, ces

caractères si tranchés permettent d'assigner au monument de Xanthos une date plus récente encore que celle de l'hérôon de Trysa. La con-



Fig. 113. — Divinité marine. Monument des Néréides. (British Museum.)

ception si curieuse des groupes d'acrotères que nous avons déjà rencontrée à Délos, le style brillant des statues, évidemment postérieures

à la Niké d'Olympie, s'accordent bien avec la date que les faits historiques nous faisaient pressentir [1]. Sans aucun doute, l'édifice appartient aux premières années du quatrième siècle, et nous en placerions volontiers l'exécution vers 370 [2]. Quant aux artistes qui l'ont construit et décoré de sculptures, on ne saurait y voir des Lyciens élèves des Attiques. S'ils ont fait des concessions au goût lycien, notamment dans la forme inusitée du soubassement, ils n'en sont pas moins des Grecs, et le style des statues et des frises permet de soupçonner leur origine. Ces sculpteurs, qui possèdent toutes les qualités propres aux écoles ioniennes, viennent de la côte d'Ionie ou des îles; et la souplesse, la verve, le sentiment pittoresque dont ils ont fait preuve dénoncent même une certaine parenté avec le style que le grand maître de Paros, Scopas, a déjà inauguré à cette époque.

1. Nous ne sommes pas ici d'accord avec M. Furtwaengler, qui place le monument des Néréides au cinquième siècle. *Arch. Zeitung,* 1882, p. 359 et suivantes. cf. Murray, *Greek sculpture*, II, p. 216. Lucy M. Mitchell, *History of ancient sculpture*, p. 408, qui adoptent la même date.

2. M. J. Six (*Journal of Hellenic Stud.*, XIII, p. 132 et suivantes), place aussi le monument dans la première moitié du quatrième siècle, et y reconnaît le tombeau du chef lycien Périclès.

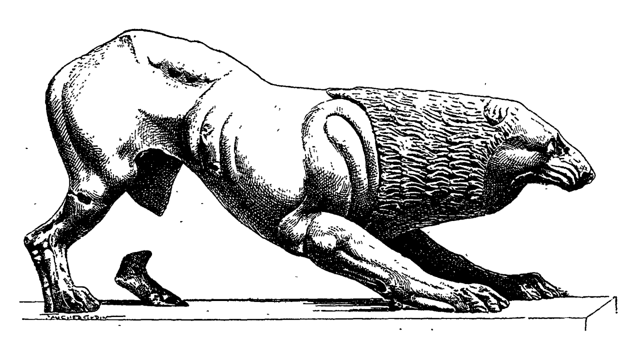


Fig. 114. — Lion en marbre provenant du Monument des Néréides. (British Museum.)

CHAPITRE II

SCOPAS

Le silence surprenant des sources littéraires antiques à l'égard de la biographie des artistes, ne nous laisse jamais des regrets plus vifs que lorsqu'il s'agit d'un grand nom comme celui de Scopas [1]. Contemporain de Praxitèle, quoique un peu plus âgé, il tient dans le quatrième siècle une place au moins égale; il a semé ses œuvres dans toutes les régions de la Grèce [2]; il a, suivant toute vraisemblance, travaillé dans le Péloponnèse, en Attique, en Asie Mineure. Pourtant que savons-nous de sa naissance et de ses origines? Un seul fait, à savoir qu'il était né à Paros [3]. Il faut donc recourir aux hypothèses pour essayer de restituer sa filiation. Or, le nom de Scopas est porté au deuxième ou au premier siècle avant notre ère par un Parien, qui est sans doute un artiste. Son fils, Aristandros, est certainement un sculpteur, et travaille pour Délos [4]. On a pu, sans trop de témérité, les considérer comme des descendants du maître de Paros, à plusieurs générations de distance. D'autre part, nous avons déjà rencontré, vers la fin du cinquième siècle, un autre Aristandros; celui-

1. Tous les textes qui peuvent nous éclairer sur la vie et les œuvres de Scopas ont été mis en œuvre dans la monographie de Ludwig Urlichs : *Skopas Leben und Werke,* Greifswald, 1863. Cf. Brunn, *Griechische Künstler,* I, page 318-335; l'article de Weil, *Skopas*, dans les *Denkmaeler* de Baumeister, et surtout Furtwaengler, *Meisterwerke des griech. Plastik*, p. 513-529.

2. Pausanias dit de lui : ὃς καὶ ἀγάλματα πολλαχοῦ τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος, τὰ δὲ καὶ περὶ Ἰωνίαν τε καὶ Καρίαν ἐποίησε. VIII, 45, 5.

3. Pausanias, VIII, 45, 5. VIII, 47, 1.

4. Son nom se lit sur deux inscriptions trouvées à Délos, l'une connue depuis longtemps, l'autre découverte par M. Homolle. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer,* nos 287, 288. Cf. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.* V, 1881, p. 462. Ἀρίστανδρος Σκόπα Πάριος ἐπεσκεύασεν.



ci est également de Paros; il habite le Péloponnèse, et travaille avec Polyclète aux trépieds de bronze dédiés par les Spartiates dans le temple d'Amyclae, après Ægos-Potamos [1]. La date de sa période d'activité coïncide avec celle de la première jeunesse de Scopas. Est-ce un simple hasard? Ou bien sommes-nous autorisés à conclure de ce rapprochement que, au cinquième siècle comme plus tard, les deux noms étaient alternativement portés par le père et par le fils dans la même famille, et qu'Aristandros est le père de Scopas? La conjecture n'a rien que de plausible. Rappelons-nous d'ailleurs que, en 406/5, Paros tombe aux mains des Spartiates; le premier Aristandros a pu suivre la fortune de son pays, et émigrer dans le Péloponnèse, comme ses compatriotes émigraient en Attique au temps de la domination athénienne [2].

Au dire de Pline, qui le cite parmi les maîtres de l'art du bronze, Scopas aurait été en pleine activité vers l'année 420/19. Mais cette date, si elle est exacte, ne peut guère faire allusion qu'à l'année de sa naissance. Vers 352, Scopas se trouve en Carie, où l'ont appelé les travaux du Mausolée d'Halicarnasse; à supposer qu'il soit né en 420, il aurait soixante-huit ans à cette époque, et, à moins de lui prêter une longévité exceptionnelle, il est impossible d'admettre qu'à la date indiquée par Pline il soit déjà en pleine production. Il est au contraire dans toute la force de la première jeunesse quand il construit et décore à Tégée le temple d'Athéna Aléa qui remplace l'ancien sanctuaire, détruit en 395/4 par un incendie. A vrai dire, les travaux de Tégée et d'Halicarnasse, les seuls dont nous connaissions la date, semblent bien se placer, les uns dans sa période de jeunesse, les autres à la fin de sa vie. D'autres œuvres marquent les étapes intermédiaires; elles nous conduisent en Attique, en Béotie, dans la Mégaride, sur les côtes d'Asie Mineure, et dans les régions voisines. Il n'est donc pas impossible de restituer la carrière du maître de Paros,

1. Pausanias, III, 18, 7.

2. Un critique a été plus loin, et admis l'existence d'un Scopas l'ancien qui aurait été le père d'Aristandros : Klein, *Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich,* IV, p. 22. Cette hypothèse a été réfutée par Brunn (*Sitzungsberichte der bayer. Akademie,* 1880, p. 456 et suivantes.

3. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 49. Urlichs (*Skopas*, p. 5 et suiv.) a donné la meilleure interprétation de la date de Pline.

et de le suivre dans les pays où l'entraîne son humeur voyageuse. Tout jeune encore il a dû émigrer avec son père dans le Péloponnèse, et débuter sous sa direction. Sa réputation est déjà établie, quand les Tégéates lui confient des travaux importants. Athènes l'attire bientôt et le retient; enfin l'Asie Mineure ouvre un vaste champ à l'activité du maître glorieux qui a pu vieillir sans que son robuste génie ait subi des défaillances. Certes nous convenons volontiers que la part faite à l'hypothèse reste encore trop large; mais faute d'indices plus sûrs, nous ne pouvons trouver de meilleure méthode pour grouper dans un ordre satisfaisant les œuvres de Scopas.

Il faut sans doute attribuer à sa période de jeunesse la statue de bronze de l'Aphrodite Pandémos qu'on voyait à Élis, dans le téménos du temple d'Aphrodite Ourania. La statue honorée dans la cella était l'œuvre de Phidias; celle de Scopas se dressait sur un soubassement (κρηπίς) voisin du mur d'enceinte [1]. C'est, on le sait, un des thèmes favoris de la philosophie platonicienne d'opposer l'Aphrodite Pandémos à l'Aphrodite Ourania, l'amour vulgaire à l'amour divin [2]. Mais gardons-nous de croire que Scopas se fût inspiré d'une pure conception philosophique, et que son œuvre rentrât dans le domaine de l'allégorie. L'épithète de Pandémos, attribuée à Aphrodite, était consacrée par la religion, et nous savons que sous ce nom elle avait un culte à Athènes. Ce culte avait sans doute passé d'Asie en Grèce; les anciennes images de la Pandémos étaient celles de l'Aphrodite debout sur un bouc (ἐπιτραγία), dans l'attitude que l'art oriental prêtait par exemple à la déesse syrienne Qadesch, représentée debout sur un lion passant [1]. Le bouc était l'attribut d'Aphrodite, au même titre que le lièvre et la colombe. Assurément Scopas ne s'en était pas tenu à ce vieux type oriental, depuis longtemps suranné, et évincé par l'image plus gracieuse de la déesse assise sur le bouc. Les monnaies d'Élis, qui re-

1. Pausanias, VI, 25, 1.

2. Platon, *Banquet*, p. 180.

3. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, I, p. 713, fig. 480. Cf. les cylindres chaldéens et assyriens, où les dieux sont debout sur des animaux sacrés. *Ibid.*, II, p. 647, fig. 314, 315. Dans un intéressant article, où il énumère les représentations grecques de l'Aphrodite ἐπιτραγία, M. Boehm signale une tablette de bronze trouvée à Koemloed en Hongrie : Aphrodite est debout sur une chèvre, à côté de Jupiter debout sur un taureau. *Jahrbuch des arch. Inst.*, IV, 1889, p. 213.

produisent son œuvre, montrent Aphrodite montée en écuyère sur un bouc lancé au galop, vêtue d'un long chiton, retenant les plis de son voile qui s'arrondit au-dessus de sa tête (fig. 115) [1]. C'est bien du même esprit que dérive le type de l'Aphrodite ἐπιτραγία traité par l'art industriel du quatrième siècle, témoin un charmant vase attique où la déesse chevauche sa monture encornée, précédée d'un Éros [2], témoin encore un relief de bronze du Louvre, qui décore un couvercle de miroir (fig. 116) [3]. Si l'on songe que, dans la statuaire, la plus ancienne représentation connue de l'Aphrodite sur le bouc est celle de Scopas, on ne sera pas éloigné de reconnaître dans ces monuments des adaptations libres du type traité par lui.



Fig. 115. — Aphrodite Pandémos. Monnaie d'Élis.

Une statue d'Hécate à Argos, un Asclépios et une Hygie à Gortys d'Arcadie, appartiennent encore à la même période [4]. Mais Scopas n'en est plus à ses débuts quand les Tégéates font appel à son double talent d'architecte et de sculpteur. Il s'agissait, on le sait déjà, de reconstruire le temple d'Athéna Aléa, détruit par le feu en 395/4. Le nouvel édifice, dont Scopas était l'architecte, passait pour un des temples les plus beaux et les plus riches du Péloponnèse. Quelques mots de Pausanias nous apprennent que les trois ordres grecs, le dorique, le corinthien et l'ionique y trouvaient leur application [5]. Les fouilles malheureusement incomplètes exécutées en 1879 sur l'emplacement du temple, au village de Piali, ont mis à découvert de beaux fragments d'architecture, et fourni le commentaire exact de ce texte controversé [6]. La colonnade intérieure du portique était d'ordre corinthien; celle de l'extérieur était dorique, et l'ordre ionique avait été réservé pour une sorte de péristyle dont on a retrouvé les fondations.

1. Weil, *Historische und philologische Aufsaetze, Festschrift für E. Curtius,* p. 134, pl. 3, 8. Cf. *Journal of Hellen. Studies,* 1886, pl. LXVI, nº 24 et Baumeister, *Denkmaeler,* p. 1669, fig. 1736.

2. Boehm, *Jahrbuch des arch. Inst.,* IV, 188, p. 208.

3. Nous l'avons publié : *Fondation Piot, Monuments et Mémoires,* I, p. 143, pl. XX.

4. Pausanias, II, 22, 7, VIII, 28, 1.

5. Pausanias, VIII, 45, 5.

6. Milchhœfer, *Mittheil. Athen,* V, 1880, p. 52 et pl. 2, 4. Cf. Doerpfeld, *ibid.,* VIII, 1883, p. 274, pl. 13-14.

Scopas ne s'était pas borné à diriger la construction du temple. Il avait signé les statues d'Asclépios et d'Hygie qui ornaient la cella; sans aucun doute, il avait sinon exécuté lui-même, au moins composé les groupes des frontons. Le temple avait en effet deux frontons sculptés. A l'est était représentée la chasse du sanglier de Calydon, com-



Fig. 116. — Aphrodite Pandémos. Miroir grec à relief. (Musée du Louvre.)

position assez étendue, semble-t-il, dont le sanglier occupait le centre. D'un côté accouraient Atalante et Méléagre, Thésée, Télamon, Pélée, Pollux, et Iolaos le compagnon d'Héraclès; plus loin les Thestiades, Prothoos et Kométès. A l'autre aile prenaient place Epokhos soutenant Ankaios blessé et laissant tomber sa hache, près de lui Castor et Amphiaraos fils d'Oïklès, enfin Hippothoos et Pirithoos. Sur le fronton occidental, le sculpteur avait représenté le combat de Télèphe contre Achille dans la plaine du Kaïkos. Nous devons prêter une

attention particulière aux précieux débris qui, trouvés aux abords du temple, proviennent certainement des frontons [1]. S'il n'est pas permis d'affirmer qu'ils gardent la trace du ciseau du maître, au moins nous conservent-ils le reflet direct de son style.

Des sept fragments en marbre de Doliana que possède le musée central d'Athènes, trois surtout offrent un réel intérêt. C'est d'abord la tête du sanglier de Calydon, morceau d'une facture énergique et

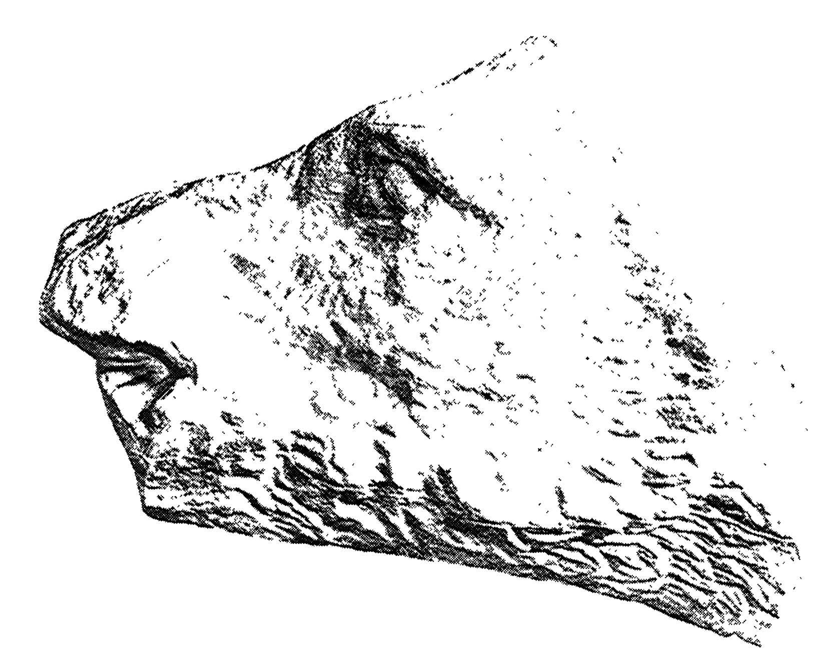


Fig. 117. — Tête de sanglier, provenant d'un fronton du temple d'Athéna Aléa, Tégée. (Athènes, Musée central.)

sobre, où la fureur de la bête acculée éclate dans la menace du regard, dans le mouvement de défense qui lance en avant l'énorme tête à la gueule entr'ouverte (fig. 117) [2]. La figure se complète d'ailleurs à

1. La découverte est antérieure aux fouilles. Avant de les entreprendre, M. Milchhoefer avait déjà vu, chez un habitant de Piali, ces fragments aujourd'hui conservés au musée central d'Athènes. Cavvadias, *Catalogue*, nos 178, 180. Ils ont été étudiés en détail par M. G. Treu, *Mittheil. Athen*, VI, 1881, p. 393 et suivantes, pl. 14-15, d'après des dessins de Gilliéron. Voir pour la bibliographie complète la notice de G. Treu, accompagnant d'excellentes reproductions d'après des moulages, *Antike Denkmaeler* I, pl. 35, pages 21-22. Brunn a reproduit les marbres originaux, *Denkmaeler griech. und roem. Sculptur*, n° 44 ; mais la teinte sombre que les marbres ont revêtue nuit beaucoup à l'effet.

2. *Antike Denkmaeler*, I, pl. 36, n° 1.

l'aide d'une monnaie de Tégée, où l'on peut reconnaître une reproduction partielle du groupe central : Atalante attaquant le sanglier à coups d'épieu [1]. Beaucoup plus importantes, pour l'objet de notre étude, sont les deux têtes de jeunes gens qui paraissent appartenir au fronton occidental, celui de Télèphe et d'Achille [2]. L'une d'elles, celle du jeune homme portant un casque, a subi de graves injures; mais on n'en reste pas moins frappé de l'expression du regard, dirigé vers le haut, de l'intensité de vie dont s'animent les yeux (fig. 118). La recherche du pathétique est encore plus manifeste dans la seconde tête (fig. 119). A voir la flexion du cou, on sent que la figure était entraînée dans un mouvement violent, la tête un peu renversée en arrière. Le regard est dirigé vers le haut, douloureux, et suppliant. Comme dans la précédente, l'œil, très ouvert, s'enfonce sous l'arcade sourcilière, et la paupière supérieure est noyée dans une ombre profonde; la paupière inférieure s'accuse fortement. Ajoutez que le front, coupé par une dépression horizontale, fait au-dessus des sourcils une saillie très marquée : voilà des caractères typiques nettement accusés, et qui donnent à la tête de Tégée une physionomie particulière. Il y a plus : le revers de la tête proéminent, les cheveux massés en boucles drues et courtes, achèvent de souligner la solidité de la structure, qui rappelle celle des têtes de Polyclète [3]. Si, comme il est permis de le croire, les praticiens de Tégée ont fidèlement respecté le style du maître, ce rapprochement prend une grande valeur, et nous sommes autorisés à penser qu'à cette date, la manière de Scopas se ressent encore des influences de l'art péloponnésien.

En nous offrant des termes de comparaison très précis, les sculptures de Tégée autorisent des rapprochements avec des œuvres jusque-là de-

1. *Journal of Hellen. Studies*, 1886, pl. LXVIII, fig. XX. Le musée de Berlin a acquis, en 1891, un moule en terre cuite dont le sujet est la Chasse du sanglier de Calydon. M. Furtwængler pense que la composition dérive du fronton de Scopas; mais nous ne signalons cette hypothèse que sous toutes réserves. *Arch. Anzeiger*, p. 107, n° 21, *Jahrb. des arch. Inst.*, XII, 1892.

2. *Antike Denkmæler*, I, pl. 35, n[os] 4-5, et 2-3.

3. Voir les justes remarques de M. Treu, *Mittheil. Athen*, VI, p. 405 et suivantes, et de M. Botho Graef, *Roem. Mittheilungen*, IV, 1889, p. 210. M. Furtwaengler fait aussi ressortir l'influence du style de Polyclète sur la première manière de Scopas qu'il reconnaît dans plusieurs statues : un Héraclès jeune de la Collection Lansdowne (p. 516, fig. 92), une statuette d'Asclépios de Karlsruhe (p. 520, fig. 95) et l'Hermès du Palatin (p. 522, fig. 96). Mais ces hypothèses n'entraînent pas la certitude (*Meisterwerke*, p. 523).



meurées anonymes. Or, on trouve, éparses dans les principaux musées

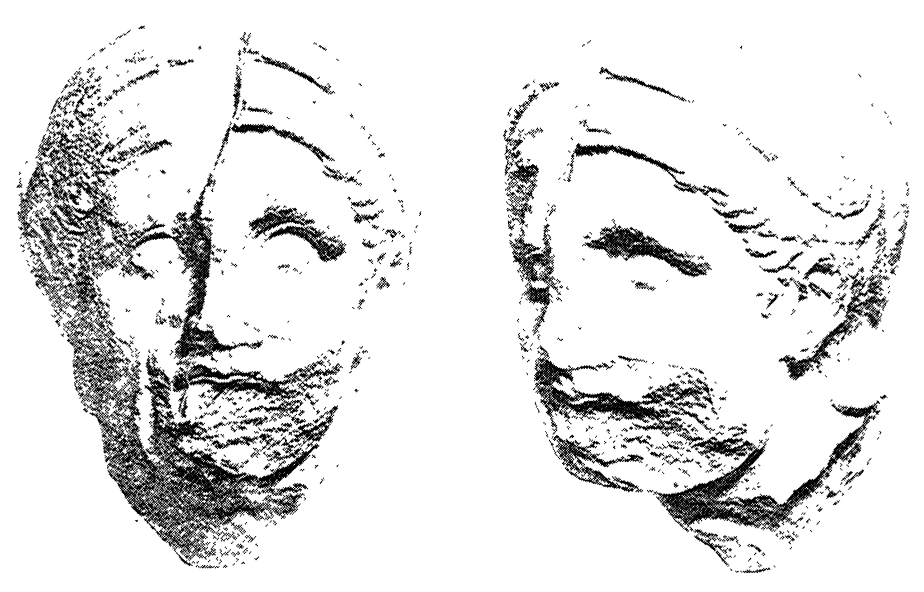


Fig. 118. — Tête casquée, provenant d'un fronton du temple d'Athéna Aléa, à Tégée. (Athènes, Musée central.)

d'Europe, de nombreuses répliques d'une tête d'Héraclès jeune, qui, en dépit des variantes, dérivent plus ou moins directement d'un original

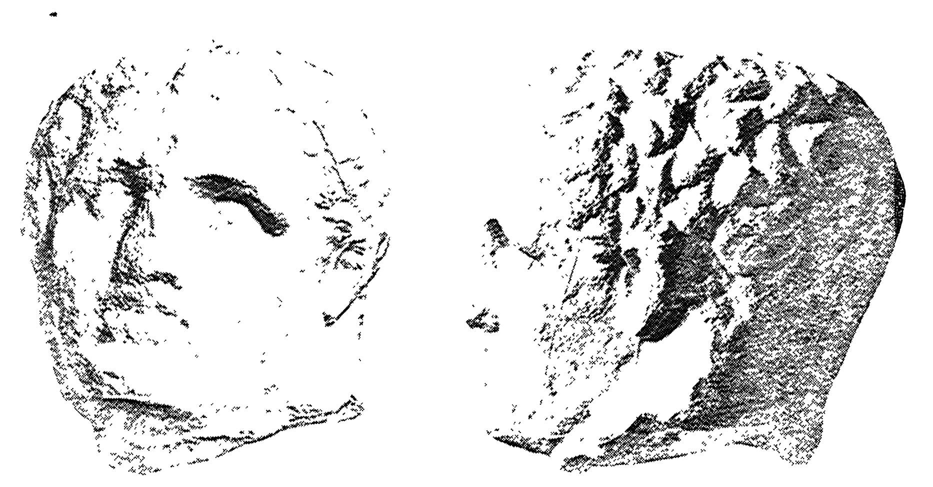


Fig. 119. — Tête de jeune homme, provenant d'un fronton du temple d'Athéna Aléa, à Tégée. (Athènes, Musée central.)

commun. Deux des spécimens les plus remarquables, un buste du British Museum en forme d'hermès, trouvé à Gensano (fig. 120), un autre

conservé au musée du Capitole, offrent le même type; un troisième, trouvé en 1876 sur le Quirinal, n'en diffère que par la pose de la tête [1]. Héraclès est représenté imberbe, la tête ceinte d'une couronne de feuilles de peuplier blanc, attachée par une large bandelette dont les bouts flottent sur le cou. Un examen attentif permet de reconnaître ici les mêmes caractères que dans les têtes de Tégée : la structure solide, l'expression passionnée, la bouche entr'ouverte, le regard rêveur et profond des yeux noyés d'ombre sous la saillie de l'arcade sourcilière. Le rapprochement prend plus de valeur encore si nous pouvons désigner l'original, à coup sûr très célèbre, d'où procèdent toutes ces répliques. N'est-ce pas une des œuvres péloponnésiennes de Scopas, la statue d'Héraclès exécutée pour le gymnase de Sicyone, et dont nous reconnaissons le type imberbe et juvénile sur les monnaies sicyoniennes de l'époque impériale [2]?



Fig. 120. — Tête d'Héraclès jeune, trouvée à Gensano. (British Museum.)

Aucun témoignage formel ne nous permet d'affirmer qu'après ses travaux du Péloponnèse, Scopas ait séjourné en Attique. Pourtant à défaut d'une certitude absolue, bien des faits nous autorisent à le

1. Le buste du British Museum a été étudié par M. Wolters, qui le rattache à l'école de Praxitèle. (*Jahrbuch des arch. Inst.*, I, pl. V, n° 2, p. 54). Dans un intéressant article, M. Botho Graef a dressé la liste des répliques, et reproduit les bustes du Capitole et du Quirinal. (*Roem. Mittheil.*, IV, 1889, p. 189 et suiv. pl. VIII (Buste du Capitole), pl. IX (Buste du Quirinal). Les conclusions de M. Botho Graef, qui attribue à Scopas la création de ce type, nous paraissent très fondées. Cf. S. Reinach, *Gazette des Beaux Arts*, 1890, t. III, 3e période, p. 340.

2. Monnaies sicyoniennes frappées sous Géta. *Journal of Hellen. Studies*, VI, p. 70, pl. LIII, n° 11.

croire. D'abord la série de ses œuvres qui se trouvaient soit à Athènes, soit à Rhamnonte, soit dans les régions voisines de l'Attique, en Mégaride et en Béotie. Ajoutez qu'au moment où l'on place le début de la période attique de Scopas, vers 380[1], Athènes a reconquis, avec sa prospérité matérielle, cette puissance de séduction qui, au cinquième siècle, y avait attiré tant de sculpteurs insulaires. Et faut-il oublier que les collaborateurs de Scopas au Mausolée seront des Attiques : Timothéos, que nous avons déjà vu travailler à Épidaure; Bryaxis, Léocharès, qui à cette date, fondent déjà leur réputation naissante à côté de Praxitèle? Enfin le maître de Paros semble dès lors renoncer au travail du bronze, et se vouer à la sculpture en marbre qui a fait la gloire de l'école attique. Tout cela nous invite à penser que Scopas, déjà célèbre, est attiré par le prestige d'Athènes; et peut-être dans cette ville toute pleine des chefs-d'œuvre du cinquième siècle, son talent va-t-il encore gagner en force et en souplesse.

Il est désespérant de ne connaître que par des textes, quelques-uns peu concluants, les œuvres appartenant à cette nouvelle période. Ainsi, que savons-nous des deux Érinnyes exécutées pour le temple des Σεμναί près de l'Acropole? Fort peu de chose en vérité : elles étaient en marbre de Paros, et se trouvaient placées de chaque côté d'une Érinnye signée par Calamis. Scopas avait adouci l'ancien type terrible de l'Érinnye, à la chevelure hérissée de serpents, tel que le décrivait Eschyle[2]. Sur la foi de Pline[3], on doit lui attribuer une Hestia assise qu'on voyait à Rome, dans les jardins de Servilius, trônant entre deux candélabres, sculptés, disait-on, par Scopas; le même écrivain signale également des Canéphores, sans doute acquises en Grèce par Asinius Pollion, et disposées dans l'atrium du somptueux édifice construit par lui sur l'Aventin. Un Hermès, connu par une épigramme de l'Anthologie, peut avoir été exécuté à Athènes, si l'on tient compte de la nature du sujet[4]. De même, nous rapportons volontiers à cette période une des œuvres les plus vantées du maître, « la Bacchante dé-

1. Cf. Urlichs, *Skopas*, p. 47.
2. Overbeck, *Schriftquellen*, 1155-1158.
3. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 25.
4. *Anthologie gr.*, IV, 165, 233. M. Wernicke le rapproche d'un Janus rapporté d'Égypte par Auguste et plus tard revêtu de dorure par l'ordre de Néron. *Jahrbuch des arch. Inst.*, V, 1890, p. 148.

chirant un chevreau (χιμαιροφόνος) célébrée par les poètes de l'Anthologie : « Qu'est celle-ci? Une Bacchante. Qui l'a sculptée? Scopas. Qui l'a agitée de cette folie furieuse? Bacchus ou Scopas? Scopas[1]. » Une longue et verbeuse description de Callistrate nous apprend que la statue était en marbre de Paros. La Bacchante laissait flotter au vent sa chevelure dénouée; le travail du ciseau en imitait avec une rare vérité l'opulente floraison. Pareille aux Ménades qui célébraient les orgies de Cithéron, elle tenait une victime, un chevreau mis en pièces, dont les chairs livides avaient l'aspect froid des choses mortes[2]. Les phrases ampoulées de l'écrivain grec nous laissent deviner une œuvre pleine de vie et de passion, où le sculpteur avait fait passer toute l'ivresse d'un délire mystique. Mais où retrouver le reflet, même affaibli, du chef-d'œuvre de Scopas? On a souvent cédé à la tentation d'en chercher une copie fidèle dans une figure bien souvent reproduite par les bas-reliefs de la nouvelle école attique, pendant les deux derniers siècles de notre ère. Le vase de Sosibios au musée du Louvre, une base sculptée du musée Chiaramonti, au Vatican, montrent en effet un chœur de Bacchantes dont l'une a pu passer pour une imitation de la statue de Scopas[3]. C'est celle-là même que reproduit encore une plaque de marbre trouvée en 1875 sur l'Esquilin[4] : elle s'avance, le corps renversé, la tête penchée en avant, tenant d'une main un quartier de chevreau, et de l'autre agitant un couteau. Il faut aujourd'hui renoncer à établir un pareil rapprochement. L'auteur d'un travail approfondi sur la plaque de l'Esquilin, M. Winter, a démontré qu'entre l'œuvre de Scopas et le type de la Bacchante, le seul rapport réside dans la communauté du sujet. Avant Scopas, au cinquième siècle, l'art attique avait déjà traité le motif du chœur des Bacchantes en délire; la figure si connue appartenait à une composition d'ensemble, sans doute un bas-relief, œuvre d'un contemporain d'Alcamènes et de Callimaque, et c'est là qu'il faut chercher le

1. *Anthologie grecque*, I, 74, 75. Cf. III, 57, 3, épigramme de Glaucos d'Athènes.
2. Callistrate, *Stat.*, 2.
3. Ces bas-reliefs et leurs répliques sont énumérés dans l'ouvrage de M. Hauser, *Neu-attische Reliefs*.
4. Winter, *Ueber ein Vorbild neu-attischer Reliefs*, 50es *Programm zum Winckelmannsfeste*, Berlin, 1890, p. 97-124, pl. I.

prototype des bas-reliefs néo-attiques[1]. Que Scopas l'ait connue, cela est probable : il lui reste tout au moins l'honneur d'avoir traduit avec une singulière maîtrise, dans une statue isolée, le type de la *Bacchante au chevreau*.

Les œuvres de Scopas étaient, on l'a vu, fort goûtées des Romains. Lorsque, après la victoire d'Actium, Auguste construisit sur le Palatin un temple d'Apollon, il y consacra, comme statue de culte, un Apollon du maître parien, sans doute enlevé à quelque ville grecque[2]. Comme l'Apollon Palatin est aussi qualifiée de « Rhamnusien[3] », il est fort probable que la ville ainsi dépouillée était Rhamnonte en Attique, et que Scopas avait exécuté la statue pour le temple de Némésis. On connaît les vers où Properce décrit rapidement l'Apollon du Palatin, vêtu de la longue robe du citharède, chantant, et s'accompagnant de la cithare[4]. Or tel est bien le type que reproduisent les monnaies de Néron où l'on voit Apollon s'avançant d'un air inspiré, tenant la cithare, la tête un peu renversée (fig. 121)[5]. Devons-nous reconnaître ici une copie de l'Apollon de Scopas, ou seulement un souvenir des statues où Néron s'était fait représenter en costume de citharède[6]? Cette seconde hypo-



Fig. 121. — Apollon citharède. Monnaie de Néron.

1. Winter, *art. cité*. M. Winter a rapproché la plaque de l'Esquilin (pl. I) de quatre autres plaques conservées au musée royal de Madrid (pl. II et III). Suivant lui, ces plaques proviennent d'une même base ronde, où était représenté le chœur des Ménades. Ce serait là l'original attique, exécuté vers le milieu du cinquième siècle, d'où procéderaient les répliques néo-attiques. Peut-être la date fixée par M. Winter doit-elle être abaissée ; mais le fait que le type de la Bacchante au chevreau est antérieur à Scopas, reste démontré. Le sujet du chœur des Bacchantes est d'ailleurs traité par la peinture céramique vers le temps de la guerre du Péloponnèse. Voir le lécythe du Louvre publié par M. Pottier, *Monuments grecs*, 17-18, 1889-1890, pl. 9 et 10.

2. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 25.

3. Dans le *Curiosum Urbis Romae*. Urlichs, *Skopas*, p. 67.

4. Properce, II, 31.

5. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, III, *Apollon ; Münztafel*, V, nos 47, 48, 50, 51 et p. 88-90. Dans une longue discussion, Overbeck essaye de démontrer que les monnaies de Néron ne reproduisent pas l'œuvre de Scopas. Nous ne pouvons partager son opinion sur ce point. Mais le même savant a raison d'écarter du débat une série de types monétaires représentant Apollon debout près d'un autel, la main droite tenant la phiale ou le plectre, avec la légende *Actio* (*Münztafel*, V, nos 42, 44). Il s'agit bien là de la statue dédiée par Auguste dans le temple d'Actium en Acarnanie, et elle n'a rien de commun avec celle de Scopas (p. 88).

6. Suétone, *Nero*, ch. 25.

thèse ne saurait suffire à résoudre le problème. Le type figuré sur les monnaies de Néron est en effet très répandu : c'est celui que nous conserve, entre autres, une statue du Vatican, en marbre italien, trouvée à Tivoli avec des statues de Muses, et il s'agit bien ici d'un Apollon, d'un type statuaire dont l'origine paraît remonter au quatrième siècle[1]. Admettons, ce qui est fort plausible, que les statues de Néron fussent de pures adaptations d'une œuvre grecque : l'empereur ne pouvait trouver de meilleur modèle que l'Apollon palatin; et les ressemblances entre ses monnaies et la statue du Vatican trouvent dès lors une explication toute naturelle, si, comme nous le croyons, cette dernière dérive de l'œuvre de Scopas [2]. Rien dans la conception ne dément cette hypothèse. L'attitude inspirée, l'expression pathétique du visage, le mouvement de la tête, répondent bien à ce que nous savons déjà des prédilections particulières du maître parien. Reste la question de style, et ici nous devons nous montrer fort réservé. Il serait injuste de juger Scopas d'après une copie manifestement romaine, réplique banale, où le motif seul appartient au sculpteur grec.

Il faut sans doute rattacher encore à la période attique les œuvres exécutées pour Thèbes, comme l'Artémis Eukleia, et l'Athéna Pronaia de l'Isménion. Un groupe qui se trouvait à Mégare mérite plus qu'une simple mention. Scopas avait représenté un Éros groupé avec Pothos, la passion, et Himéros, le désir. Voilà bien un des thèmes favoris de l'art du quatrième siècle; les personnifications des sentiments sont bien dans le goût attique, et les peintres de vases multiplient à l'envi les gracieuses figures ailées où elles ont pris corps. Mais qui pourra dire ce que Scopas avait pu y mettre de passion et de charme?

La collaboration du maître de Paros aux travaux du Mausolée se place, nous l'avons vu, vers la fin de sa carrière. Mais avant de mettre son talent au service de la veuve du roi carien Mausole, il avait sans doute trouvé dans les villes grecques de l'Ionie un champ ouvert à son

1. Overbeck, *ibid.*, p. 185, pl. XXI, nº 32. Helbig-Toutain, *Guide*, I, nº 267. Cf. Baumeister, *Denkmaeler*, I, p. 99, fig. 104. Tout en combattant l'identification avec la statue de Scopas, Overbeck reconnaît que l'invention du type appartient bien au quatrième siècle (p. 137). M. Furtwaengler n'hésite pas à y reconnaître la copie d'un bronze de Scopas. (*Meisterwerke*, p. 528.)

2. Telle est aussi l'opinion de M. Furtwaengler, dans le *Lexikon der gr. und roem. Mythologie* de Roscher, I, p. 463.



activité. Avec les instincts voyageurs de sa race, un Grec des îles devait se sentir attiré vers des villes riches et populeuses, comme Éphèse et Cnide. Les Cnidiens possédaient, en effet, un Dionysos en marbre de Scopas [1]. Les Éphésiens montraient dans un de leurs temples une œuvre plus importante : une Latone et une Ortygie tenant dans ses bras Apollon et Artémis enfants, conception qui n'est pas sans rapport avec l'Eiréné de Képhisodote [2]. Son séjour à Éphèse est certain puisqu'il sculpte une des colonnes du nouvel Artémision, commencé vers 340, et encore inachevé en 334. Une notable partie de ses œuvres était d'ailleurs disséminée dans les villes de la Grèce orientale. Ainsi à Samothrace, où son groupe d'Aphrodite et de Pothos recevait les honneurs religieux dans un sanctuaire de l'île [3]. Non loin de là, la ville de Chrysé, en Troade, lui avait commandé une statue d'Apollon Sminthien, destinée à un culte local ; le sculpteur n'avait eu garde d'oublier l'attribut du dieu, un rat, placé devant lui [4]. Des monnaies d'Alexandria Troas, frappées sous Commode et Caracalla, nous ont conservé le type de la statue. Le dieu avait le pied droit posé sur une petite éminence ; incliné vers le sol, il semblait avec un rameau de laurier agacer le petit animal (fig. 121) [5]. Par la liberté de l'attitude, l'Apollon de Scopas contrastait singulièrement avec la vieille idole de culte, raide et guindée, reproduite également sur des monnaies de la basse époque impériale (fig. 123).



Fig. 122. — L'Apollon Sminthien de Scopas. Monnaie d'Alexandria Troas.

Nous ignorons la provenance de plusieurs de ses statues enlevées à la Grèce et transportées à Rome. Quand le vainqueur des Lusitaniens, L. Junius Brutus Gallaecus, célébra son triomphe, après une campagne de deux années (138-136 av. J.-C.), il construisit un temple à Mars, et y plaça un Arès assis, statue colossale signée de Scopas.

1. Pline, *Nat. Hist.,* 36. 22.
2. Strabon, XIV, p. 640.
3. Pline, *Nat. Hist.,* 36, 25.
4. Overbeck, *Schriftquellen*, nos 1168-1170.
5. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie,* III. *Apollon*, *Münztafel*, V, nos 9, 10. Cf. Furtwaengler, *Meisterwerke.*
6. Overbeck a proposé de le reconnaître dans un personnage assis, une divinité sans aucun doute

Nous croyons volontiers que l'Arès Ludovisi, conservé au musée Boncompagni, nous conserve le souvenir de l'Arès de Scopas (fig. 124)[1]. Dans cette œuvre robuste et forte, le dieu de la guerre est représenté au repos, le pied gauche posé sur son casque, les mains croisées sur le genou, la gauche tenant l'épée au fourreau. C'est la même attitude familière que lui avait déjà prêtée Phidias, dans la frise du Parthénon. Mais il faut faire abstraction du petit Éros qui joue aux pieds du dieu, et lui touche familièrement la jambe. On y reconnaît sans peine une addition du copiste, qui complique inutilement les lignes, transforme en un sujet d'épigramme de l'Anthologie la conception de Scopas, et y introduit un accent de mièvrerie peu compatible avec l'aspect calme et tranquille de cette belle figure.



Fig. 123. — Apollon Sminthien. Monnaie d'Alexandria Troas.

Le même Brutus Gallaecus avait eu la bonne fortune d'enrichir son temple d'une autre statue de Scopas, très admirée, une Aphrodite nue, qui, au dire de Pline, surpassait en beauté la fameuse Cnidienne de Praxitèle [2]. Si sommaire qu'il soit, ce renseignement ne doit pas passer inaperçu. C'est, en effet, la première fois que nous rencontrons la mention d'une œuvre statuaire montrant Aphrodite dans tout l'éclat de sa beauté dévoilée[2]. Voilà bien le dernier terme où conduisent ces essais progressifs de dévoilement qu'on peut observer, encore timides, dans la Vénus drapée d'Alcamènes. On a souvent reporté à Praxitèle l'honneur d'avoir, par un coup d'audace, enlevé à la déesse son dernier voile. Mais le maître athénien avait eu un prédécesseur; et des deux artistes contemporains, l'audacieux semble bien être Scopas.

Nous aurons achevé d'énumérer les œuvres d'origine inconnue, en signalant un groupe considérable que Cn. Domitius Ahenobarbus

qui figure sur un médaillon de l'arc de Constantin, au-dessus des figures de Trajan et d'Hadrien (*Griech. Plastik*, II, 3e éd., p. 13, fig. 97. Cf. Weil, art. *Skopas*, dans les *Denkmaeler* de Baumeister). Mais M. Petersen a démontré que ce personnage est l'*Hercules Victor* ou *Invictus*. *Roem. Mittheil.*, IV, 1889, p. 330 et suivantes. Ce médaillon est reproduit dans les *Antike Denkmaeler*, I, pl. 42, fig. 4.

1. Helbig-Toutain, *Guide*, II, n° 883 et la bibliographie citée. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 525-526, combat la théorie qui attribue l'Arès Ludovisi à l'école de Lysippe.

2. L'Aphrodite sortant de l'onde, sculptée par Phidias sur le trône du Zeus olympien, était une figure en bas-relief; et d'ailleurs nous ignorons absolument comment Phidias l'avait représentée.

avait placé dans le temple de Neptune édifié à ses frais près du Cirque Flaminius [1]. Après avoir commandé la flotte romaine dans la mer ionienne en 42 av. J.-C., Domitius avait obtenu le gouvernement de la Bithynie; et peut-être est-ce de quelque ville d'Asie Mineure qu'il avait emporté ces statues. Quoi qu'il en soit, Pline ne leur marchande pas les éloges : « Ce groupe, dit-il, aurait suffi à illustrer toute une vie. » C'était une vaste composition, représentant Poseidon, Thétis et Achille, avec le chœur des Néréides montées sur des dauphins ou sur des chevaux marins, le cortège bruyant des Tritons, Phorkys, et une longue suite de divinités marines. Une belle frise conservée à Munich, et trouvée à Rome [2], a paru à quelques critiques dériver de l'œuvre de Scopas; mais outre que la composition est ici traitée en bas-relief, le



Fig. 124. — L'Arès Ludovisi. (Rome, Musée Boncompagni.)

1. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 26, Cf. Urlichs, *Skopas*, p. 126 et suivantes.

2. Brunn, *Beschreibung der Glyptothek*, nº 115.

goût hellénistique y a laissé sa trace, et mieux vaut en ajourner l'étude jusqu'au moment où nous pourrons la placer à sa date véritable.

Des textes, des copies réduites sur des monnaies, des répliques très lointaines, tout cela est bien insuffisant pour asseoir notre jugement sur l'art de Scopas. Les sculptures du Mausolée, vers lesquelles nous conduit la suite de notre étude, sont une œuvre collective ; on désignerait difficilement un seul morceau que nous puissions attribuer sans hésitation au grand sculpteur de Paros. Quant au groupe célèbre des Niobides, dont les critiques anciens ne savaient à qui faire honneur, de Scopas ou de Praxitèle, il appartient sans doute à une époque postérieure. Seuls, les fragments de Tégée nous offrent le reflet direct, immédiat, du style de Scopas. En dépit de leur état de mutilation, ils permettent des comparaisons auxquelles nous avons eu déjà recours. Ne peut-on pousser plus loin cette méthode d'analyse, et rechercher, parmi les originaux grecs conservés dans nos musées, des œuvres apparentées à la manière de Scopas, des Σκοπάδεια ἔργα, pour emprunter une expression de Lucien[1] ? Voici par exemple, au musée d'Athènes, une admirable tête féminine trouvée sur le versant sud de l'Acropole (fig. 125), œuvre renommée à coup sûr, car le musée de Berlin en possède une copie antique [2]. A voir l'expression du visage, la direction du

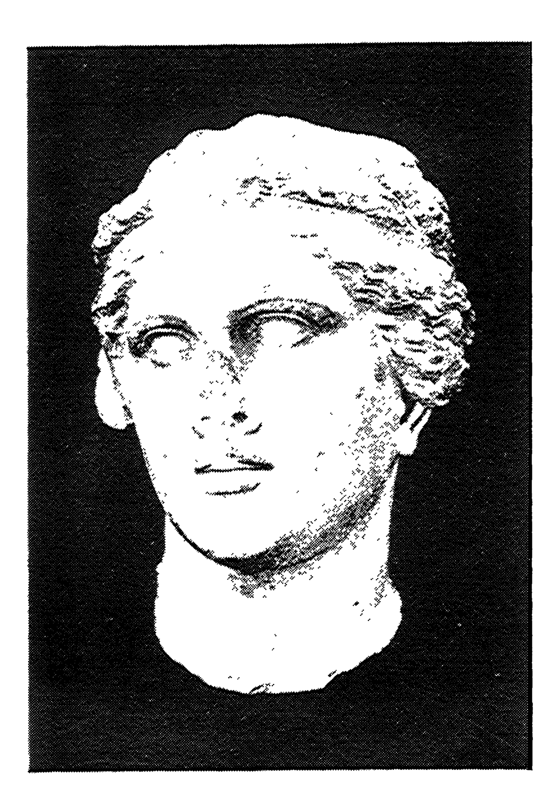


Fig. 125. — Tête féminine en marbre, trouvée sur le versant sud de l'Acropole. (Athènes, Musée central.)

1. Lucien, *Lexiphane*, 12.
2. Julius, *Mittheil. Athen*, I, pl. XIII, p. 271. Brunn, *Denkmaeler*, nº 174 *a*. Le rapprochement avec le

regard, on reconnaît la même inspiration qui caractérise si nettement la tête de l'Héraclès jeune; et par surcroît, au lieu du travail banal d'un copiste, nous trouvons ici, dans toute sa fraîcheur, le modelé gras et souple d'un ciseau grec. Attribuer à Scopas cette belle tête rêveuse n'est pas une hypothèse trop hardie. Nous rattacherions volontiers à son école un buste d'Asclépios découvert en 1888 au Pirée, près de la colline de Munychie (fig. 126) [1]. Comme l'a remarqué M. Wolters, il y a là un idéal tout différent de celui qui inspire les bas-reliefs de l'Attique, ou les statuettes du dieu trouvées dans les fouilles d'Épidaure. La tête est redressée, le regard levé vers le ciel, et abrité sous la forte saillie du front. La recherche de l'expression pathétique est évidente. Et si l'on songe que Scopas avait traité le type d'Asclépios dans une statue célèbre, celle de Tégée, on ne sera pas éloigné de reconnaître ici l'influence de son style [2].

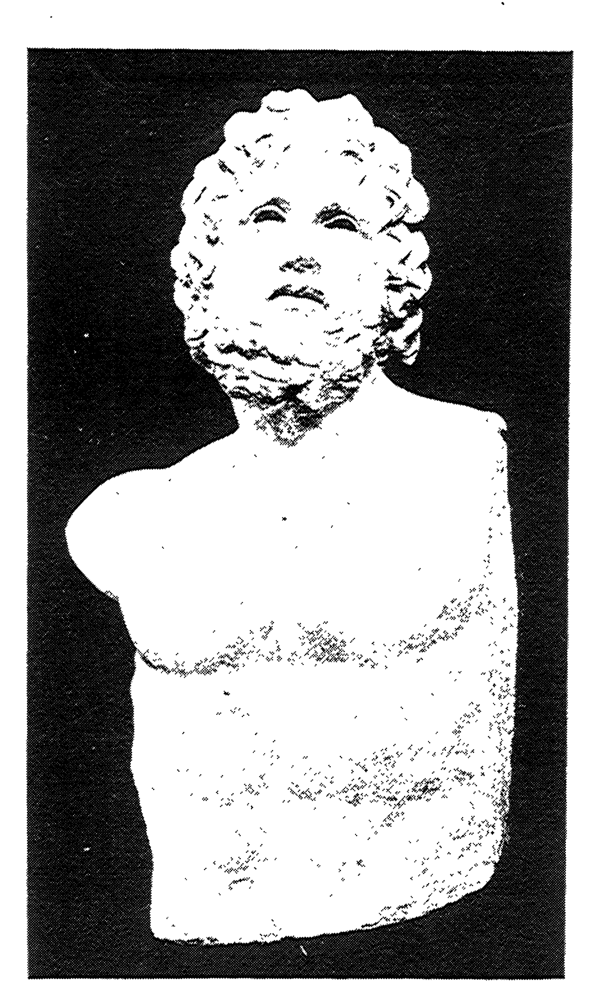


Fig. 126. — Asclépios. Torse trouvé au Pirée. (Athènes, Musée central.)

style de Scopas, indiqué par M. Treu (*Antike Denkmaeler*, p. 22) a été fait de nouveau par M. Botho Graef, *Roem. Mittheil.*, IV, 1889, p. 216 et suivantes. La réplique de Berlin est reproduite dans Brunn, *Denkmaeler*, n° 174 *b*.

1. Wolters, *Mittheil. Athen*, 1892, XVII, pl. IV, p. 10 et suivantes.

2. Pausanias, VIII, 47, 1. Scopas avait aussi représenté Asclépios imberbe, à Gortys d'Arcadie. Pau-

Le danger de cette méthode de rapprochement est d'ouvrir un champ très vaste aux conjectures[1]. Elle est surtout légitime lorsqu'il s'agit d'une œuvre connue par de nombreuses répliques, et que sa popularité même désigne comme un morceau de maîtrise. Or, tel est bien le cas du Méléagre du Vatican. Le jeune chasseur, escorté de son chien, tenait de la main gauche un épieu; la tête regarde distraitement vers la droite; du même côté, une tête de sanglier, supportée par un tronc d'arbre, soutient l'extrémité flottante de la chlamyde enroulée autour du bras[2]. La statue du Vatican ne nous offre, à vrai dire, qu'une des nombreuses répliques d'un original célèbre[3]; mais il s'en faut qu'elle le reproduise avec tous ses caractères. A cette tête d'une exécution académique et froide, il faut opposer la tête si vivante de la Villa Médicis, et c'est là peut-être qu'il convient de chercher l'original[4] (fig. 127). L'énergie éclate dans le regard; la facture est souple et large; on y sent toute la vigueur d'une main sûre

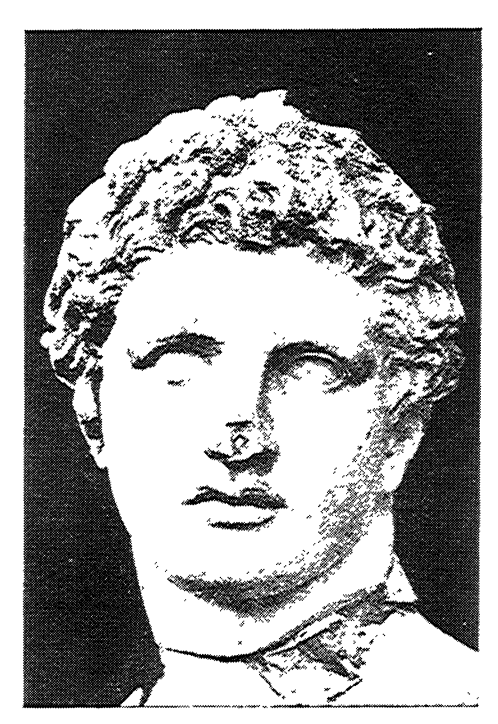


Fig. 127. — Tête de Méléagre.
(Rome, Villa Médicis.)

sanias, VIII, 28, 1. Mais nous ne voyons pas d'argument plausible pour reconnaître ce type dans une statue du British Museum trouvée à Cyrène, comme le propose M. Warwick Wroth, *Journal of Hellen. Studies*, IV, 1883, p. 46 et suivantes.

1. Nous ne pouvons énumérer ici toutes les œuvres où l'on a proposé de retrouver l'influence de Scopas. M. von Sybel a essayé d'en grossir la liste. *Roem. Mittheil.*, 1891, p. 241. De même M. L. R. Parnell la reconnaît dans une tête en terre cuite du musée de l'Université d'Oxford. *Journal of Hellen. Studies*, VII, 1886, p. 114 avec une planche. Beaucoup d'hypothèses ingénieuses, sinon décisives, sont proposées par M. Furtwaengler, *ouvr. cité.*

2. Visconti, *Museo Pio Clementino*, II, 34. Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 133.

3. M. Botho Graef en compte jusqu'à dix-neuf plus ou moins complètes. *Roem. Mittheil.*, IV, 1889, p. 219 et suivantes.

4. *Antike Denkmaeler*, I, pl. 2 *a*-2 *b*, et p. 29, notice de Petersen.

d'elle-même. Aucun texte, il est vrai, ne nous autorise à considérer Scopas comme l'auteur du Méléagre ; mais ce sujet, qui nous ramène d'ailleurs aux frontons de Tégée, a pu tenter un de ses élèves, et, si l'on en juge par la tête Médicis, le maître n'aurait pas désavoué le disciple.

Il faut bien l'avouer ; pour éclairer en pleine lumière la figure du grand sculpteur de Paros, il nous manque l'élément capital : une œuvre originale, nous révélant directement son style et sa pensée. Nous devons cependant essayer de grouper les renseignements bien insuffisants dont nous disposons, pour en tirer l'essentiel. Aucun doute n'est possible sur la place qui revient à Scopas dans l'histoire de la sculpture du quatrième siècle. A voir les éloges que lui décernent les critiques anciens, on ne craint pas de le grandir outre mesure : c'est pour eux un lieu commun que de le rapprocher de Praxitèle et même de Phidias. L'énumération de ses œuvres suffit encore à nous faire connaître la variété de ses aptitudes. Il est bien de la race des maîtres qui ne se confinent pas dans une étroite spécialité ; il est architecte, et, comme tel, son œuvre atteste la hardiesse d'un esprit novateur. Le bronze et le marbre lui sont également familiers. Si l'on consulte la liste des sujets qu'il a traités, on voit qu'il se rattache à la lignée des maîtres idéalistes. Point de portraits ; point de figures athlétiques ; point de scènes de genre ; mais les thèmes chers à la grande sculpture, divinités, figures allégoriques ou héroïques. S'il excelle dans les figures isolées, comme dans l'Aphrodite nue si vantée, et dans la Bacchante en délire, il a aussi l'ampleur de conception qui permet d'aborder les grands ensembles décoratifs ; les frontons de Tégée sont là pour le prouver ; et le groupe fameux de Poseidon et de Thétis avec leur suite nous fait deviner un maître habile à développer un thème brillant et compliqué, comme le cortège des Tritons et des Néréides bondissant sur les flots.

A ne considérer que la nature des sujets, Scopas reste un classique. Mais il est avant tout un homme du quatrième siècle. Ces sujets, sur lesquels l'art grec a déjà vécu et vivra encore, un esprit novateur peut leur prêter des acceptions toutes nouvelles : c'est bien là le mérite de Scopas ; c'est par là qu'il fait franchir à l'art une étape décisive. Rappelons-nous en quels termes l'auteur d'une épigramme apprécie la Bac-



chante : « Il y a donné une âme au marbre[1]. » L'éloge, banal en soi, trouve un commentaire très précis grâce aux monuments que nous avons étudiés. Cest têtes d'une expression passionnée, douloureuse, ou extatique, nous montrent bien quel genre de vie Scopas donne au marbre. Ce n'est pas vers la vie purement physique qu'est tournée son attention ; il va droit aux émotions que peut traduire, avec les mouvements du corps, l'expression du visage ; dans l'être humain, il cherche l'âme, ses drames et ses passions. A n'en pas douter, Scopas a créé le genre pathétique, appliqué à la statuaire. C'est là une conquête dont il n'a sans doute pas tiré toutes les conséquences ; mais d'autres s'en chargeront. Sous les successeurs d'Alexandre, toute une école s'engagera avec ardeur dans cette voie, visera à l'effet dramatique, multipliera ce qu'on a appelé « les têtes d'expression », recherchera la manifestation violente des sentiments. A certains égards, Scopas semble bien être le véritable précurseur de l'école asiatique, l'ancêtre direct de ces maîtres qui sculpteront avec une verve dramatique la frise monumentale du grand autel de Pergame. Et, pour justifier cette filiation, ne faut-il pas se souvenir que Scopas laisse en Asie Mineure des traces de son activité ?

Voici enfin un dernier trait, et non le moins digne d'attention. Le maître de la *Bacchante* n'est ni un Péloponnésien ni un Attique. Aucune des deux grandes écoles de la Grèce du quatrième siècle ne peut le revendiquer. Il a pu avoir une première manière, lorsque, élève des fondeurs du Péloponnèse, il débutait par des statues de bronze, comme l'Aphrodite Pandémos ; plus tard, en Attique, il a pu se perfectionner dans le travail du marbre ; mais il semble que son génie ait été assez vaste, assez souple, pour ne s'asservir à aucune formule d'art, soit péloponnésienne, soit attique. Le maître que ses voyages entraînent dans toutes les régions de la Grèce, appartient à la Grèce tout entière. On l'a dit justement : « c'est un sculpteur hellénique »[2], en ce sens qu'il résume en lui les plus hautes qualités de l'hellénisme au quatrième siècle.

1. Glaucos d'Athènes, *Anthol. Gr.*, III, 57, 3.
2. Von Sybel, *Roem. Mittheil.*, 1891, p. 241. Cf. S. Reinach, *Roeve arch.*, 3e série, t. XXI, p. 63.

CHAPITRE III

PRAXITÈLE

§ 1. — LES DATES DES PRINCIPALES ŒUVRES.

Il y a dans le génie attique certains caractères qui se perpétuent avec une singulière persistance. Le goût de l'élégance, la recherche des nuances les plus fines, en même temps la mesure, la modération, un équilibre heureux des facultés, voilà des traits de physionomie que nous avons déjà relevés chez les maîtres archaïques, et plus tard au cinquième siècle, chez les maîtres qui représentent le pur atticisme, à côté d'un génie universel comme Phidias. Au siècle suivant, tandis que Scopas résume en lui toutes les aptitudes de l'esprit grec, un artiste plus jeune, athénien de race et de tempérament, va donner comme la formule la plus achevée de l'art attique [1].

Praxitèle est athénien de naissance ; mais c'est là le seul fait certain que nous connaissions au sujet de ses origines [2]. La date de sa naissance, sa filiation de famille, restent matière à discussion. Nous sa-

1. Nous citerons, au cours de ce chapitre, les études les plus récentes sur les différentes œuvres de Praxitèle. Comme travaux d'ensemble, nous signalerons surtout les suivants : Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, I, p. 335 ; K. Friederichs, *Praxiteles und die Niobegruppe*, Leipzig, 1855 ; Gebhart, *Praxitèle, Essai sur l'histoire de l'art et du génie grec depuis l'époque de Praxitèle jusqu'à celle d'Alexandre,* Paris, 1864 ; Urlichs, *Observationes de arte Praxitelis*, 1858; Weil, article *Praxiteles*, dans les *Denkmaeler* de Baumeister : Furtwaengler, *Meisterwerke der griech. Plastik*, p. 529-578.

2. L'origine athénienne de Praxitèle est attestée par une inscription trouvée près de Thespies, avec la signature Πραξιτέλης Ἀθηναῖος ἐπόησε. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.,* n° 76. Cf. *ibid.*, n° 76, même formule dans une inscription d'Olbia. Les textes très suspects qui le désigneraient comme cnidien ou parien sont signalés par Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, I, p. 336. Il est fort possible qu'il appartînt au dème Eirésidai. On trouve, en effet, au troisième siècle, un Praxitèle d'Eirésidai, fils de Timarchos, qui a exercé la prêtrise dans le temple d'Asclépios. M. Koehler y voit un petit-fils de Praxitèle. *Mittheil. Athen*, 1884, p. 81.

vons seulement qu'un de ses fils, sculpteur comme lui, porte le nom de Képhisodote. Or, nous connaissons déjà un maître de ce nom, et non des moindres, qui travaille à la fin du cinquième siècle et au début du quatrième. Son groupe d'Eiréné et Ploutos est de 370 environ. Il exécute des travaux pour Mégalopolis, et nous verrons Praxitèle, à ses débuts, exercer aussi son activité dans le Péloponnèse. Ces concordances ont permis de reconnaître dans le premier Képhisodote le père de Praxitèle [1] ; et si l'on tient compte de la règle d'alternance qui souvent dans une même famille fait attribuer à l'un des petits-fils le nom de son grand-père, on ne s'étonnera pas qu'un des fils de Praxitèle porte également le nom de Képhisodote. Peut-on remonter plus haut dans la famille, et considérer comme l'aïeul du grand maître athénien ce Praxitèle l'ancien qui est en activité au temps de la guerre du Péloponnèse, puisqu'en 427/6 il exécute la statue de culte du temple de Platées [2]? Les dates ne s'y opposent pas. Mais on ne saurait prouver par aucun argument positif l'existence de liens de famille entre Képhisodote l'ancien et le Praxitèle du cinquième siècle.

La chronologie des œuvres de Praxitèle est incertaine [3]. Sans entrer dans de minutieuses discussions, nous essaierons de la fixer d'après les données les moins suspectes. Et d'abord, vers quelle date peut-on placer sa naissance? Pline indique comme le moment de la plus grande activité de Praxitèle la date de l'olympiade 104 (364/3-361/0) [4]. Or, c'est dans cette période que tombe la bataille de Mantinée (362); c'est aussi le moment où la ville, reconstruite en 370, s'embellit de travaux d'art auxquels contribue l'artiste athénien. Il exécute en particulier un groupe de Latone, d'Apollon et d'Artémis, assez exactement daté par Pausanias, qui le place dans la troisième génération après Alcamènes [5]. Comme Pausanias fait d'Alcamènes un

1. C'est l'opinion généralement adoptée. Voir Brunn, *Griech. Künstler,* I, p. 336. M. Furtwaengler voit dans Képhisodote l'ancien un contemporain de Praxitèle, un peu plus âgé, et son frère, plutôt que son père. (*Meisterwerke*, p. 513.)

2. Thucydide, 3, 68. Sur ce Praxitèle l'ancien, voir livre II, ch. I, p. 178.

3. Brunn, *ouv. cité*, et *Sitzungsberichte der bayer. Akad.*, 1880, p. 448. S. Reinach, *Gazette archéol.*, 1887, p. 282. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 531-532. Overbeck, *Das Zeitalter des Praxiteles*, *Berichte der Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften,* 1893, p. 23, où est citée la bibliographie de la question.

4. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 50.

5. Pausanias, VIII, 9, 1.

contemporain de Phidias, mort en 432, deux générations, comptées chacune pour trente-cinq ans, nous conduisent à l'année 362. Dans les huit années qui précèdent, de 362 à 370, Képhisodote travaille pour Mégalopolis. On peut donc croire que Praxitèle a accompagné son père dans le Péloponnèse et y a recueilli des commandes. Si l'on fixe vers 390 la date de sa naissance, il a vingt-huit ans en 362, et n'en est pas à ses débuts. Sans doute il s'est déjà fait connaître par d'autres œuvres, qu'on peut attribuer à cette même période de 370 à 362; un autre groupe de Mantinée [1], un groupe de Mégare, représentant comme à Mantinée Latone et ses enfants [2], appartiennent suivant toute vraisemblance à ses premières années d'activité.

Vers 360, commence la série des œuvres qui consacrent sa réputation, et tout nous porte à croire que, revenu à Athènes, il y est définitivement établi. C'est aussi à ce moment que le jeune sculpteur noue avec Phryné les relations auxquelles les textes anciens font plus d'une allusion [3]. Mais si ces témoignages nous édifient sur la vie mondaine de Praxitèle, ils nous laissent dans le doute sur ce qu'on pourrait appeler la carrière de la célèbre courtisane. Elle était de Thespies, née par conséquent avant la destruction de la ville par les Thébains, en 372. Elle arrive à Athènes, fort jeune, pauvre et misérable. Vers 350, elle doit être dans tout l'éclat de sa beauté, puisqu'elle sert de modèle à Apelle pour son Anadyomène, à Praxitèle pour son Aphrodite de Cnide. La date de son procès reste inconnue [4]; mais si l'on en juge par l'argument irrésistible qu'emploie Hypéride pour la défendre, elle n'a encore rien perdu de ses charmes, et le procès a lieu sans doute vers la même époque. Enfin Phryné est déjà une vieille femme, en 335, lorsqu'elle offre à Alexandre de rebâtir à ses frais les murs de Thèbes, détruits par le roi de Macédoine. Sans chercher à établir de rigoureuses concordances chronologiques, on peut admettre que la liaison du sculpteur et de la courtisane se place entre les années 360 et 350, avant le moment où Praxitèle a atteint la pleine

1. Héra entre Athéna et Hébé; Pausanias, VIII, 9, 3.
2. Pausanias, I, 44, 2.
3. Pausanias, I, 20, 1; IX, 27, 3. Athénée, XIII, p. 590.
4. Voir P. Foucart, *les Associations religieuses chez les Grecs*, p. 135.

maturité de l'âge. Nous trouvons là un point de repère pour établir la date de plusieurs œuvres célèbres, à l'histoire desquelles est mêlé le nom de Phryné : d'abord le fameux Satyre de la rue des Trépieds, et l'Éros de Thespies. Rien de plus connu que l'anecdote racontée par Pausanias au sujet de ces deux statues [1]. Praxitèle laisse à sa maîtresse le choix de sa meilleure œuvre, sans vouloir la désigner. Phryné s'avise d'une ruse, et fait annoncer par un esclave que l'atelier du maître est en feu, mais que tout n'a cependant pas péri. Désespoir de Praxitèle, s'écriant que tout son labeur est perdu, si la flamme a endommagé le Satyre et l'Éros. Phryné le rassure, et choisit l'Éros qu'elle consacre dans le temple du dieu à Thespies. De cette historiette, il faut tout au moins retenir un fait : les deux statues sont contemporaines. A la même période appartiennent une Aphrodite en marbre et un portrait de la courtisane, qui complétaient l'offrande dédiée par elle à Thespies; enfin un autre portrait en bronze doré, consacré à Delphes.

Certains témoignages font croire, que vers 350, Praxitèle travaille en Asie Mineure [2]. S'il est douteux qu'il participe à la décoration du Mausolée [3], il sculpte pour l'Artémision d'Éphèse un autel orné de reliefs, et l'œuvre est postérieure à l'incendie du temple brûlé en 356 [4]; elle est certainement destinée au nouveau temple reconstruit après l'incendie. A ce voyage en Asie Mineure se rattache sans doute l'exécution de deux statues, dont l'une est très renommée : l'Aphrodite de Cos et celle de Cnide. Pline en raconte l'histoire [5]. Le maître avait fait deux statues, qu'il mettait en vente en même temps : l'une était nue, l'autre voilée. Les gens de Cos préfèrent l'Aphrodite voilée, la trouvant plus décente; les Cnidiens obtiennent pour le même prix la statue de la déesse nue, qui assure au sanctuaire de Cnide une prodigieuse réputation. Voilà donc deux œuvres rigoureusement contemporaines, et appartenant à la période où le génie de Praxitèle est en

1. Pausanias, 20, 1; cf. Athénée, XIII, p. 591 B.
2. S. Reinach, *Gaz. arch.*, 1887, p. 284. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 551.
3. Le seul texte qui parle de la collaboration de Praxitèle avec Scopas est celui de Vitruve, VII, *Praefat.*, 12.
4. Strabon, XIV, p. 641.
5. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 20.

pleine maturité, c'est-à-dire après 350. Et si l'on groupe dans la même période les autres œuvres d'Asie Mineure, il faut signaler encore l'Éros sculpté pour la ville de Parion en Mysie.

Les dernières années de Praxitèle paraissent s'être écoulées à Athènes. C'est en 346 que, d'après les calculs de M. Studniczka, il exécute pour le temple d'Artémis Brauronienne une statue de la déesse [1]. La date de la seule œuvre originale que nous possédions de lui, l'Hermès d'Olympie, reste matière à discussion. Plusieurs critiques inclinent à y voir une œuvre de jeunesse [2]. La statue d'Hermès, dieu national des Arcadiens, groupé avec Dionysos enfant, la divinité de l'Élide, ferait allusion à la paix conclue entre l'Élide et l'Arcadie; elle aurait été consacrée comme un gage de réconciliation, après les luttes sanglantes dont l'enceinte sacrée avait été le théâtre, en 363. D'autre part, la forme de la base, usitée surtout dans la seconde moitié du quatrième siècle, a permis à M. Furtwaengler de proposer une date plus récente [3]. L'œuvre de Praxitèle aurait été dédiée à Olympie en 343, au moment où le parti aristocratique d'Élis, appuyé par les Arcadiens, triomphe du parti populaire, et conclut avec Philippe de Macédoine une ligue défensive. L'hypothèse nous paraît fort plausible, et l'on verra plus loin que le style de la statue nous autorise à y reconnaître mieux qu'une œuvre de jeunesse.

La date de la mort de Praxitèle reste inconnue; mais il y a lieu de croire qu'elle survint avant l'avènement d'Alexandre, c'est-à-dire avant 332. S'expliquerait-on autrement que le roi de Macédoine confie des travaux à un sculpteur de moindre renommée, Léocharès, sans s'adresser au plus grand des maîtres athéniens? Ainsi, l'activité de Praxitèle s'exerce entre les années 370 et 332, et ce que nous savons de ses fils confirme cette conclusion. Il laisse deux fils, Képhisodote le jeune et Timarchos. Or, leurs œuvres appartiennent à la fin du quatrième siècle, et ils sont en pleine production pendant les dix années de paix que donne à Athènes le gouvernement de Démétrios de Phalère. Assurément la chronologie que nous adoptons ne saurait préten-

1. Studniczka, *Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte*, p. 18.

2. Brunn, *Deutsche Rundschau*, VIII, 1882, p. 188. Purgold, *Hist. und phil. Aufsaetze Ernst Curtius gewidmet*, p. 233. S. Reinach, *Gaz. arch.*, 1887, p. 282, note 9, *Revue arch.*, 1888, I, p. 1-4.

3. *Meisterwerke*, p. 529.

dre à une exactitude qu'il serait chimérique d'espérer : elle nous fournira tout au moins des points de repère pour aborder sans trop de confusion l'étude la plus importante, celle des œuvres.

§ 2. — LES PREMIÈRES ŒUVRES

Au temps où se placent les débuts de Praxitèle, vers 370, la politique habile d'Épaminondas a provoqué dans le Péloponnèse une vigoureuse réaction contre l'hégémonie de Sparte. Mantinée est rebâtie en 370. Quelques mois après la bataille de Leuctres, les républiques arcadiennes se donnent une capitale qui est une ville nouvelle, Mégalopolis, « la grande ville ». Cette renaissance politique est le signal d'un actif mouvement d'art, et les travaux de décoration des villes fondées ou reconstruites appellent dans le Péloponnèse des maîtres attiques, comme Képhisodote l'ancien et son compatriote Xénophon. Sans doute Praxitèle accompagne son père en Arcadie, et le jeune sculpteur y trouve l'occasion de manifester son génie naissant. Sans doute encore, il est tout pénétré des enseignements de son père. Chose curieuse, la première de ses œuvres dont nous connaissions la date est un groupe de trois figures, comme le groupe que font pour Mégalopolis Képhisodote et Xénophon. Praxitèle l'exécute en 362 pour un temple double de Mantinée; son œuvre était placée dans la partie du temple consacrée à Latone et ses enfants, et elle montrait Latone groupée avec Artémis et Apollon [1].

Le groupe est perdu. Mais, grâce aux fouilles poursuivies par M. Fougères à Mantinée, nous connaissons trois des bas-reliefs qui décoraient la base; ils ont été retrouvés en 1887 [2]. Pausanias fait une brève allusion à cette base sculptée. « Sur le socle, dit-il, étaient représentés les Muses et Marsyas jouant de la flûte [3] ». Tel est bien le sujet figuré sur les bas-reliefs de Mantinée, et leur forme rectangulaire,

1. Pausanias, VIII, 9.
2. Fougères, *Bull. de corresp. hellén.*, XII, 1888, pl. I, II, III, p. 105-128. Cf. Waldstein, *American Journal of archæology,* VIII, 1891, p. 18, pl. I-II. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, III, *Apollon*, p. 454-457. W. Amelung, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea,* Munich. 1895.
3. Pausanias, VIII, 9. M. Fougères lit avec raison Μοῦσαι au lieu de Μοῦσα.

leurs dimensions (1^{m}, 35 environ sur 0^{m},98 cent.) ne laissent pas de doutes sur leur destination. La base devant être assez large pour supporter trois figures, ils occupaient sans doute toute la face antérieure[1]; et comme le chiffre total des Muses était de neuf, que les dalles conservées nous en montrent seulement six, il faut supposer l'existence d'un quatrième relief, aujourd'hui perdu. Dans le tableau principal, le sculp-

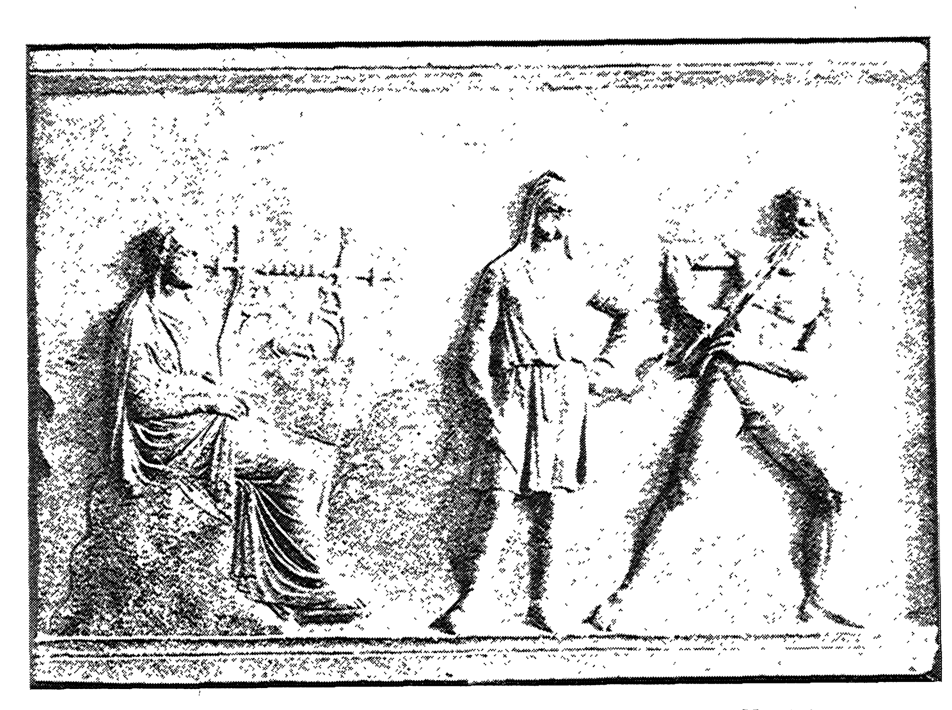


Fig. 128. — Apollon, l'esclave Scythe et Marsyas. Bas-relief trouvé à Mantinée. (Athènes, Musée central.)

teur a groupé les principaux acteurs de la lutte musicale engagée entre Apollon et Marsyas; le dieu, le Silène et l'esclave scythe chargé de lui infliger, s'il est vaincu, un cruel supplice. « La lutte, écrit M. Fougères, touche à sa fin. Apollon a cessé de jouer; sa cithare repose, silencieuse, sur ses genoux. L'esclave se tourne déjà vers le Satyre, le couteau prêt. Marsyas est vaincu et condamné (fig. 128). » Quant aux Muses, témoins de la scène, elles sont plutôt juxtaposées que groupées. Les attributs ne sont pas répartis entre elles avec la

1. Voir la restauration très plausible proposée par M. Ch. Waldstein, *loc. cit.*, pl. I.

précision qui sera de règle à l'époque hellénistique. L'une déroule un *volumen*, une autre tient les doubles flûtes, une troisième la cithare; celle qui est assise sur un rocher effleure distraitement du bout des doigts un instrument à long manche, en forme de mandoline (fig. 129). Toutes portent le même costume, l'himation et la tunique à manches courtes serrée au-dessous de la gorge par une ceinture; c'est le costume bien connu des figurines tanagréennes. On a discuté la date de ces bas-reliefs [1]. Faut-il y voir une œuvre contemporaine du groupe de Praxitèle, ou une décoration ajoutée à la base vers le second siècle, par un sculpteur de l'école néo-attique ? A l'appui de cette dernière hypothèse, on peut invoquer certains détails : le Marsyas à l'attitude contournée et déhanchée est une adaptation de la statue de Myron : deux des Muses, celle au *volumen* et celle à la cithare, ont pour prototype des personnages de la frise du Parthénon, transformés en figures féminines. Mais savons-nous si ces adaptations n'ont pas commencé dès le quatrième siècle ? M. Fougères a montré que rien, dans les types des figures, ne nous oblige à descendre jusqu'au second siècle, et nous croyons volontiers que les bas-reliefs sont contemporains du groupe. Ce qui paraît probable, toutefois, c'est qu'ils ne sont pas l'œuvre personnelle de Praxitèle. Il y a dans cette composition un peu vide, malgré l'élégance des figures, des sécheresses et des maigreurs d'exécution qui accusent la main d'un praticien, et le maître s'est sans doute borné à en fournir l'esquisse. Pour l'étude du style de Praxitèle, les bas-reliefs de Mantinée n'en gardent pas moins leur valeur. Ces figures de Muses nous conservent peut-être le souvenir d'une œuvre perdue de l'artiste, les *Thespiades,* c'est-à-dire les Muses enlevées à Thespies par Mummius [2]; tout au moins par la grâce de leur attitude, par les analogies qu'elles présentent avec les coquettes figurines de Tanagra, elles permettent de mesurer l'influence que le style de Praxitèle exerce sur l'art des coroplastes.

Ses œuvres les plus célèbres sont des statues isolées. Il semble

1. Overbeck, *Berichte der sächs. Gesellsch. der Wissensch.*, 1888, p. 281, et *Griech. Plastik*, II, p. 61, où revenant sur sa première opinion, il les place au temps de Praxitèle, comme M. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 533. M. Hauser y voit une œuvre néo-attique. *Die neu-attischen Reliefs*, p. 151.

2. Cf. Overbeck, *Griech. Plastik*, II, p. 62. M. S. Reinach pense aux Muses de Képhisodote l'ancien. *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, I, p. 70.



donc assez légitime d'attribuer à la période de ses débuts quelques-uns des groupes auxquels les textes anciens n'accordent qu'une brève mention. Telles sont les *Thespiades*, apportées à Rome en 146, et placées devant le temple de la Félicité construit par Lucullus après la prise de Corinthe. C'étaient des statues de Muses en bronze, qui périrent dans l'incendie du temple, sous le règne de Claude[1]. Si l'on peut établir quelque relation entre ce groupe et les muses du bas-relief de

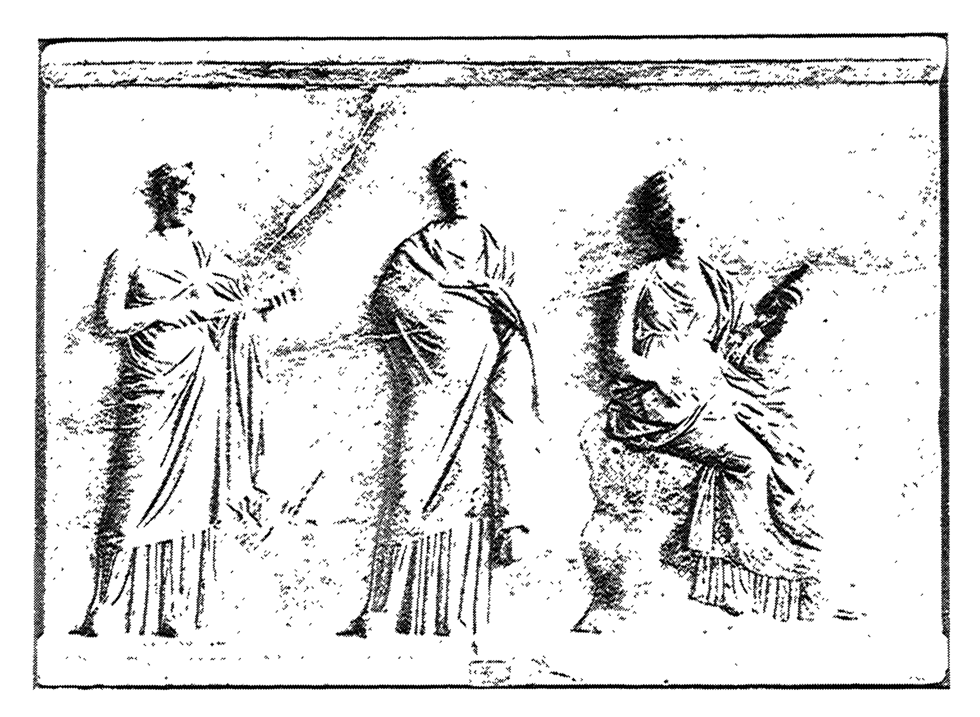


Fig. 129. — Muses. Bas-relief trouvé à Mantinée. (Athènes, Musée central.)

Mantinée, il compterait parmi les œuvres de jeunesse de Praxitèle. Pour le temple d'Apollon à Mégare, l'artiste avait exécuté un autre groupe de Latone et de ses enfants[2], et l'analogie du sujet avec celui du groupe de Mantinée nous ferait croire qu'il date de la même époque. Il est reproduit d'ailleurs sur une monnaie de Mégare[3] : les figures

1. Pline, *Nat. Hist.,* 34, 69. Cicéron, *in Verrem,* IV, 2, 4. M. Mayer a très heureusement identifié les *Thespiades* avec des statues de Muses. *Mittheil. Athen,* XVII, 1892, p. 261.

2. Pausanias, I, 44, 2.

3. Imhoof Blumer et Percy Gardner, *Numismatic commentary on Pausanias,* pl. A, X, FF, I, II, et p. 7. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie,* III, *Münztafel* V, n° 3.

sont juxtaposées, suivant l'ancienne méthode, et l'Artémis du groupe, qui ramène la main droite vers l'épaule, nous a peut-être été conservée par une copie, nous voulons parler de l'Artémis de Dresde, dont on connaît plusieurs répliques [1].

Nous placerions volontiers vers la même époque, au temps de l'activité de Praxitèle dans le Péloponnèse, la statue de culte du Létôon d'Argos [2]. Latone était groupée avec une petite figure féminine qu'au temps de Pausanias on appelait Chloris, et où l'on reconnaissait une fille de Niobé. Si l'on se reporte aux monnaies d'Argos qui reproduisent la statue de Praxitèle (fig. 130) [3], on voit que cette figure accessoire était sans doute une statuette de style archaïsant, sur laquelle s'appuyait le bras gauche de la déesse, et il est intéressant de retrouver le même procédé de groupement dans une statue du Musée de Vienne [4]. C'est une élégante figure d'Artémis drapée, accoudée sur une petite idole archaïque, et dont l'original paraît remonter au temps de Praxitèle. Enfin nous connaissons encore par un document numismatique la Tyché exécutée pour Mégare [5]. Une monnaie de Mégare montre la déesse debout, tenant la corne d'abondance et la patère. Là aussi, Praxitèle avait pu s'inspirer d'une œuvre antérieure, car un contemporain de son père, Xénophon d'Athènes, avait fait pour Thèbes une Tyché portant Ploutos. En tout cas, le type de la figure drapée, l'esprit de l'allégorie, nous ramènent bien à cette période de 370 à 360 environ, où Képhisodote exécute son Eiréné, et qui est celle des premières œuvres de Praxitèle.



Fig. 130. — Latone et Chloris. Monnaie d'Argos.

1. Furtwaengler, *Meisterwerke*, pl. XXXIX, et p. 554.
2. Pausanias, II, 21, 8.
3. Imhoof Blumer et Percy Gardner, *Numism. commentary on Pausanias*, pl. K, 36-38. Overbeck, *Griech. Plastik*, II, p. 44, fig. 146 a-c.
4. R. von Schneider, *Jahrb. des Kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses in Wien*, V, p. 1-11, pl. I-II. Cf. S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, XXXV, 1887, p. 337. La statue a été trouvée à Larnaka-Skala, dans l'île de Chypre.
5. Pausanias, I, 43, 6.

§ 3. — LA PÉRIODE DE 360 A 350.

Dans ses voyages à travers le Péloponnèse, le jeune sculpteur s'est trouvé en contact avec l'école argienne; il a vu les œuvres des maîtres qui continuent la tradition de Polyclète et ces modèles ont pu contribuer à former son talent [1]. Il est sans doute encore sous l'action de ces influences, lorsque vers 360, de retour à Athènes, il inaugure la série des œuvres qui vont consacrer sa réputation. Essayer de restituer la vie de Praxitèle pendant cette nouvelle période serait un pur travail d'imagination. Nous connaissons du moins sa liaison avec Phryné, et il est permis de croire qu'il se mêle à la vie de plaisir de la jeunesse athénienne.

Les textes nous autorisent à placer dans cette période plusieurs œuvres célèbres. L'anecdote relative à la ruse de Phryné prouve que deux d'entre elles sont rigoureusement contemporaines : le Satyre de la rue des Trépieds et l'Éros de Thespies. Rien de plus obscur que le passage où Pausanias fait mention du Satyre. « Il y a, dit-il, une rue partant du Prytanée et appelée les *Trépieds*. Ce nom vient de ce qu'il y a là des petits temples des dieux, et au-dessus sont placés des trépieds de bronze, sous lesquels sont disposées des œuvres d'art très dignes d'attention. Là est en effet le Satyre dont Praxitèle, dit-on, était très fier. » Et plus loin, après l'historiette du stratagème de Phryné. « Dans le temple consacré à Dionysos qui est voisin, il y a un jeune Satyre versant à boire. Thymilos a fait l'Éros et le Dionysos qui sont debout près de lui [2] ». Ce texte équivoque a provoqué bien des controverses. Ce jeune Satyre versant à boire (Σάτυρός ἐστι παῖς, καὶ δίδωσιν ἔκπωμα) est-il celui de Praxitèle? Pausanias parle-t-il au contraire de deux œuvres différentes, comme on pourrait le penser [3]? Il y a de bonnes raisons pour croire que le texte est altéré, et que la distinction établie entre les deux Satyres est le fait d'un

1. M. Furtwaengler a très bien montré l'action de ces influences : *Meisterwerke*, p. 537 et suivantes.

2. Pausanias, I, 20, 1.

3. On trouvera le résumé de ces discusions dans Ghirardini, *Bullettino della commissione arch. comunale di Roma*, 1892, p. 324, 339, et p. 326, note 1, pour la bibliographie. L'identification du Satyre versant à boire avec celui de Praxitèle est acceptée par Brunn (*Gesch. der gr. Künstl.*, I, p. 339) et par



copiste. Si l'on admet une très légère correction [1], on arrive à cette conclusion, que le Satyre de Praxitèle, appelé également par Athénée le « Satyre de la rue des Trépieds » (τὸν ἐπὶ Τριπόδων σάτυρον) [2], est bien le même que Pausanias a vu dans un des petits monuments élevés par les chorèges vainqueurs, en bordure sur la rue des Trépieds. Il était groupé avec deux statues d'un maître inconnu, Thymilos [3]. On a pu se demander s'il fallait l'identifier avec un Satyre de bronze, œuvre célèbre de Praxitèle, et que les Grecs, au dire de Pline, appelaient le *Périboëtos* [4]. Nous n'avons aucune raison de l'affirmer. Le *Périboëtos* faisait partie d'un groupe; il était associé à deux autres statues, celles de Dionysos et de l'Ivresse, également signées par Praxitèle, et le texte de Pline nous oblige à y voir une œuvre toute différente de celle qui nous occupe. Tout au plus peut-on supposer que, dans le Périboëtos, le sculpteur avait traité un type analogue à celui du Satyre de la rue des Trépieds [5].

Ce Satyre qui « verse à boire », est très facilement reconnaissable dans une série de répliques dont une des plus soignées appartient au musée Boncompagni (fig. 131) [6]. Une autre, également de bon style, est conservée au musée de Dresde. Il est probable que l'original était un

Benndorf, *Beitraege zur Gesch. des attisches Theaters*, p. 80-90, et par M. Ghirardini. Elle est combattue par Wolters, *Arch. Zeitung*, 1885, p. 81-85. M. Reisch, qui résume aussi la question (*Griech. Weihgeschenke,* p. 111-112) incline à la repousser.

1. Le principal passage controversé est le suivant. Φρύνη μὲν οὕτω τὸν Ἔρωτα αἱρεῖται. Διονύσῳ δὲ ἐν τῷ ναῷ [τῷ πλησίον] Σάτυρός ἐστι παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα. Ἔρωτα δ' ἑστηκότα ὁμοῦ καὶ Διονύσον Θυμίλος ἐποίησε. Le sens devient clair si l'on supprime les mot τῷ πλησίον; l'allure de la phrase, le lien établi par le μὲν et le δὲ entre l'Éros et le Satyre, indiquent bien que Pausanias parle des deux statues de Praxitèle dont il vient de faire mention quelques lignes plus haut. Quant au mot ναός, le sens en a été bien établi par M. Reisch, *op. l.*, p. 112; il s'agit d'un monument choragique, surmonté d'un trépied de bronze.

2. Athénée, XIII, p. 591 B.

3. M. Bienkowski croit retrouver les deux statues de Thymilos dans un groupe de Naples, montrant Dionysos et Éros (Gerhard, *Ant. Bildwerke,* pl. 19). Il y joint un Satyre dont l'original perdu est connu seulement grâce à un moulage légué par Mengs au musée de Dresde. Ce dernier pourrait être l'œuvre des fils de Praxitèle, et Thymilos appartiendrait ainsi à la même période. *Rev. arch.*, t. XXVI, 1895, p. 281, pl. VII-VIII.

4. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 69.

5. Furtwaengler, *Meisterwerke,* p. 539, note 1.

6. Helbig-Toutain, II, nº 881, Ghirardini, *Bull. della commiss. arch. communale*, 1892, XX, p. 237, pl. XI-XII. Réplique de Dresde, *Mon. ined.*, XI, pl. VII, fig. 2. Les répliques sont énumérées par Schreiber, *Villa Ludovisi*, p. 93, cf. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 533, note 3. Plusieurs sont reproduites par Ghirardini (*ouv. cité*); notamment les deux torses du Capitole et du Vatican, et une tête du Vatican (pl. XIII-XIV).



bronze, et qu'il faut, par suite, mettre au compte du copiste, dans la statue Boncompagni, le tronc d'arbre de soutien avec la peau de chèvre qui le recouvre, la syrinx accrochée à l'arbre et le pedum appuyé contre le tronc. Ajoutez qu'une restauration malencontreuse dénature le sujet. Il y a lieu de remplacer par un vase la grappe de raisin que le Satyre tient de la main droite, et de substituer à la corne à boire une coupe qui reçoit le liquide. Si l'on supprime les restaurations, le sens de la composition devient fort clair : un adolescent élève la main droite au-dessus de sa tête, comme pour verser le contenu d'une œnochoé dans la coupe que tenait la main gauche. Des attributs propres à la race des Satyres, il n'a gardé que les oreilles pointues. Le visage est fin et régulier; un large bandeau et une couronne où s'attachent en bouquets des baies de lierre, compriment mal une chevelure courte et rebelle. Sans doute l'invention de l'attitude n'appartient pas à Praxitèle; l'école de Myron et celle de Polyclète avaient déjà traité un

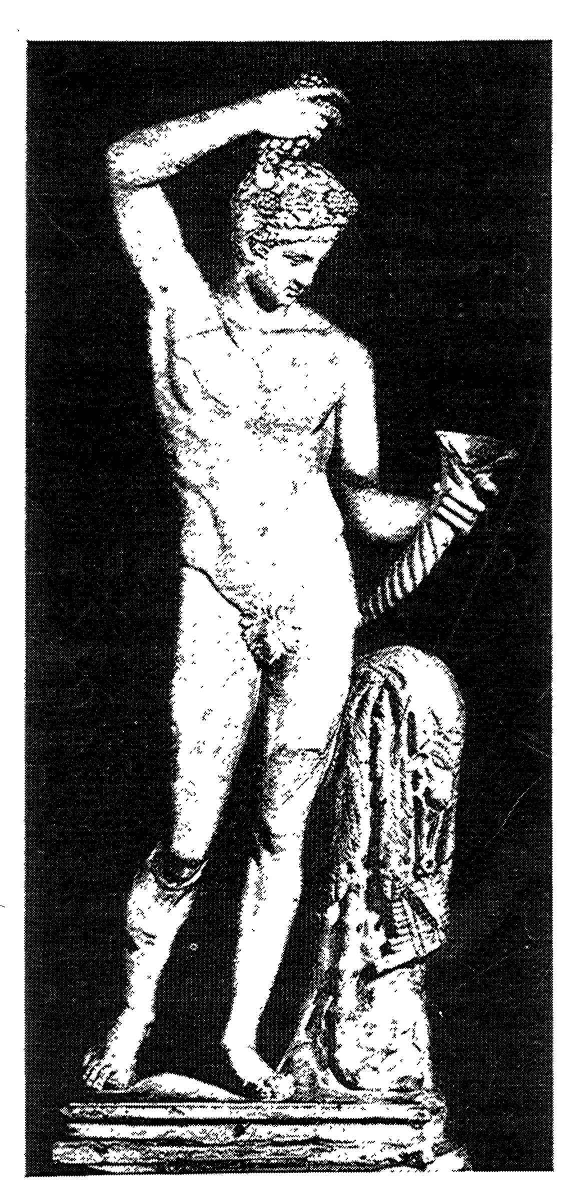


Fig. 131. — Le Satyre versant à boire.
(Rome, Musée Boncompagni.)

motif analogue, celui de l'athlète versant dans sa main le contenu d'un flacon d'huile, et le sculpteur athénien s'est souvenu d'un modèle péloponnésien. Mais à ce sujet devenu courant, il a donné un caractère personnel. C'est bien un type nouveau que ce beau Satyre adolescent, svelte et souple comme un éphèbe, où rien ne rappelle plus la nature triviale et pétulante des compagnons ordinaires de Dionysos. Le maître qui l'a créé se révèle comme un artiste épris de toutes les élégances de la forme et des grâces de la jeunesse.

On connaît par les textes, dans l'œuvre de Praxitèle, trois statues d'Éros : celui de Thespies, celui de Parion, et un troisième dont Callistrate a laissé une description, sans en indiquer la provenance [1]. De ces trois Éros, celui de Thespies est exactement contemporain du Satyre. C'était une statue de marbre, et l'on sait déjà comment Phryné en prit possession pour la consacrer dans le temple du dieu, à Thespies. Elle y resta jusqu'au premier siècle de notre ère, jusqu'au jour où Caligula, suivant Pausanias, la fit transporter à Rome [2]. Claude la rendit aux Thespiens. Néron la leur reprit, et fit dorer les ailes de marbre. Au temps de Pline, on pouvait la voir dans les *Scholae* d'Octavie; elle périt dans un incendie. Quant au sanctuaire de Thespies, on n'y montrait plus aux touristes, quand Pausanias le visita, qu'une copie faite par l'Athénien Ménodoros. Un Éros donné à sa maîtresse par l'amant qui l'a sculpté : c'était là un thème à souhait pour la poésie légère; aussi la statue de Thespies est-elle célébrée dans plusieurs épigrammes, parmi lesquelles il faut surtout citer celle qu'on lisait, au dire d'Athénée, sur une base placée au-dessous de la scène du théâtre de Dionysos, à Athènes [3]. « Cet amour dont il a souffert, Praxitèle l'a représenté au vrai, il en a tiré l'image de son propre cœur. Pour prix de moi-même, il m'a donné à Phryné, et de là je lance encore des charmes, non plus avec mes flèches, mais avec mes regards. »

1. Overbeck, *Schriftquellen*, p. 240-244, nos 34, 34a, 35, 36. L'Éros de marbre payé seize cents sesterces par Verrès à Héius, était sans doute une copie de l'Éros de Thespies. Cicéron, *In Verrem*, IV, 2, 4.

2. Pausanias, IX, 27, 3. Il est vrai que Strabon (IX, p. 410), parle de l'enlèvement comme d'un fait accompli. Or, en 18 ap. J. C., Strabon a 80 ans, et Caligula 6. Le transport à Rome est donc antérieur. Cf. Benndorf, *Bullett. della commiss. arch. comunale*, 1886, p. 70. Pour les textes relatifs à l'Éros de Thespies, voir Overbeck, *Schriftquellen*, 1249-1261.

3. Athénée, XIII, p. 591 A, *Anthol. grecque*, I, 75, 84. Cf. Benndorf, *ibid.*, p. 66. L'épigramme est attribuée par Athénée à Praxitèle.

Une œuvre aussi vantée, entourée d'une sorte de prestige romanesque, avait dû être souvent reproduite par les copistes de l'antiquité. Aussi est-on fondé à en rechercher l'original dans le prototype d'une série de répliques, dont la meilleure est une statue du musée de Naples (fig. 132)[1]. Éros est figuré comme un jeune garçon, aux formes encore un peu grêles; la main gauche, d'après une réplique de Turin[2], s'appuyait sur l'arc; la droite tombe négligemment. Par les lignes sinueuses du torse, par la pose traînante de la jambe droite, l'Éros rappelle encore le Satyre de la rue des Trépieds. La légère inclinaison de la tête donne au regard une expression un peu sournoise, et nous trouvons là le commentaire de l'épigramme citée plus haut, qui relève, comme un trait de physionomie, le regard inquiétant et charmeur de l'Éros (ἀτενιζόμενος). L'agencement presque féminin de la chevelure flottante est rendu assez fidèlement, semble-t-il, dans un torse de travail romain, trouvé à Centocelle, près de la voie Labicane[3] (fig. 133). La disposition de ces



Fig. 132. — Éros. (Musée de Naples.)

1. Clarac, 649, 1487. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 540, où sont énumérées les autres répliques. M. Benndorf a proposé de reconnaître l'Éros de Thespies dans un torse d'éphèbe portant un baudrier, conservé au Capitole, Palais des Conservateurs : *Bullettino della commiss. arch. di Roma,* 1886, pl. I-II, p. 54. L'hypothèse a été réfutée par M. C. Robert, *Der Eros von Thespiai, Arch. Maerchen*, p. 160.

2. Dütschcke, *Ant. Bildwerke in Oberitalien,* IV, nº 49.

3. Brunn, *Denkmaeler,* 379. Helbig-Toutain, *Guide,* I, nº 185. M. Helbig l'interprète comme une statue de Thanatos, et combat l'identification avec l'Éros de Praxitèle. M. Wolters (*Gipsabgüsse,* 1578), y voit un Amour funèbre.

boucles, qui s'enroulent capricieusement et ondulent sur les tempes et sur le cou, a fait naître des doutes sur la date de l'original; on a allégué que ce type de coiffure n'est pas antérieur à Alexandre; mais pouvons-nous l'affirmer? Il nous semble au contraire que si un maître a su introduire dans le traitement de la chevelure cette souplesse et cette coquetterie raffinée, c'est bien Praxitèle. La peinture de vases, au quatrième siècle, nous offre plus d'un exemple de la chevelure ainsi librement traitée [1]; Praxitèle a pu mettre à profit les progrès de la peinture, pour renouveler sur ce point les habitudes de la statuaire.

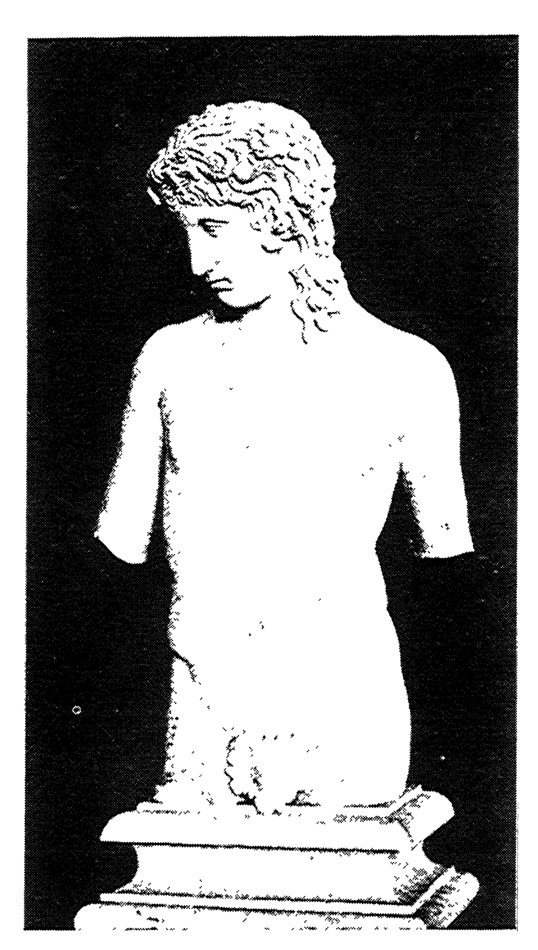


Fig. 133. — Éros. Torse, trouvé à Centocelle. (Rome, Vatican.)

L'Éros de Praxitèle était consacré, dans le temple de Thespies, avec deux autres œuvres du maître qui complétaient l'ex-voto de Phryné; c'étaient deux statues, en marbre comme l'Éros, une Aphrodite, et un portrait de la courtisane [2]. Si l'on admet une hypothèse très plausible, suivant laquelle, à une date postérieure, une copie de l'Éros aurait été placée au théâtre d'Athènes [3], on peut faire, au sujet de l'Aphrodite de Thespies, la même conjecture. Or, un torse d'Aphrodite

1. Ainsi dans les lécythes à fond blanc, Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*, pl. XXV, XXVI.

2. Pausanias, IX, 27, 5 : Plutarque, *Amator.*, IX, 10.

3. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 545, note 1.



Fig. 134. — La « Vénus d'Arles. » (Musée du Louvre.)

du musée d'Athènes, trouvé dans le voisinage du théâtre de Dionysos [1], nous offre une copie d'un original évidemment très célèbre, car c'est le même qui a inspiré la belle statue du Louvre connue sous le nom de « Vénus d'Arles » (fig. 134) [2], et il est fort séduisant d'y reconnaître l'Aphrodite de Thespies. Trouvée en 1651 dans les ruines du théâtre d'Arles, la statue du Louvre a été restaurée par le sculpteur Girardon qui a placé dans la main gauche un miroir, dans la droite une pomme. Il faut sans doute corriger le geste de la main droite, et la rapprocher de la tête, comme si la déesse venait de terminer l'arrangement de sa coiffure, et donnait à son miroir un dernier coup d'œil. On a depuis longtemps reconnu dans la Vénus d'Arles une œuvre de style praxitélien. Malgré le faire un peu sec des draperies, et les formes grêles de la poitrine, dont le copiste paraît avoir exagéré le caractère juvénile, c'est une réplique fort soignée, datant des premiers temps de l'Empire. Le visage, incliné vers le miroir, a une expression charmante de coquetterie grave, et la chevelure, serrée par le double tour d'une bandelette, offre la disposition élégante et simple que nous retrouverons dans l'Aphrodite de Cnide (fig. 135). Si, comme il est permis de le croire, la Vénus d'Arles nous conserve l'image de l'Aphrodite thespienne, elle nous montre en même temps un type nouveau dont l'importance historique est considérable, celui de la déesse à demi dévoilée, resté étranger à l'art du cinquième siècle. Reportons-nous, en effet, à l'Aphrodite d'Alcamènes : seuls l'épaule et le sein droits sont discrètement découverts, comme si l'artiste n'osait pas encore dégager des vêtements la nudité du torse. Plus audacieux, moins religieux aussi, l'art du quatrième siècle développe un motif qui autorise le dévoilement graduel, celui d'Aphrodite à sa toilette, et la Vénus d'Arles marque, pour ainsi dire, une des phases de l'évolution qui conduit au dévoilement total. Praxitèle est-il l'auteur de cette innovation? A-t-il été précédé dans cette voie par Scopas, dont nous connaissons par les textes une Aphrodite nue [3]? Il est bien difficile de trancher la ques-

1. Brunn, *Denkmaeler*, n° 300 A. Cavvadias, *Catalogue*, n° 227.

2. Froehner, *Notice de la sculpt. ant.*, n° 137. Brunn, *Denkmaeler*, n° 296. L'identification de la Vénus d'Arles avec l'Aphrodite de Thespies a été proposée par M. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 547.

3. M. Furtwaengler attribue à Scopas l'invention du type de la Vénus de Capoue, à demi dévoilée et dont l'attitude rappelle celle de la Vénus de Milo. *Meisterwerke*, p. 628 et suivantes.

tion. Ce qui est certain, c'est que cette conception se manifeste dans l'art au temps de Praxitèle, et qu'elle fait une rapide fortune. Une statue du British Museum, trouvée à Ostie[1], est comme une variante de la Vénus d'Arles, et appartient à l'école de Praxitèle, à moins qu'elle ne reproduise une des Aphrodites du maître signalées par les textes. Quel qu'en soit l'inventeur, le type de l'Aphrodite demi-nue est bien une création de la première moitié du quatrième siècle; représenter la déesse occupée à sa toilette, y trouver l'occasion de dévoiler avec une hardiesse croissante les formes du corps féminin, telle est l'idée qui lui donne naissance, et il suffira à Praxitèle d'en tirer toutes les conséquences pour créer un peu plus tard le type de la Cnidienne.

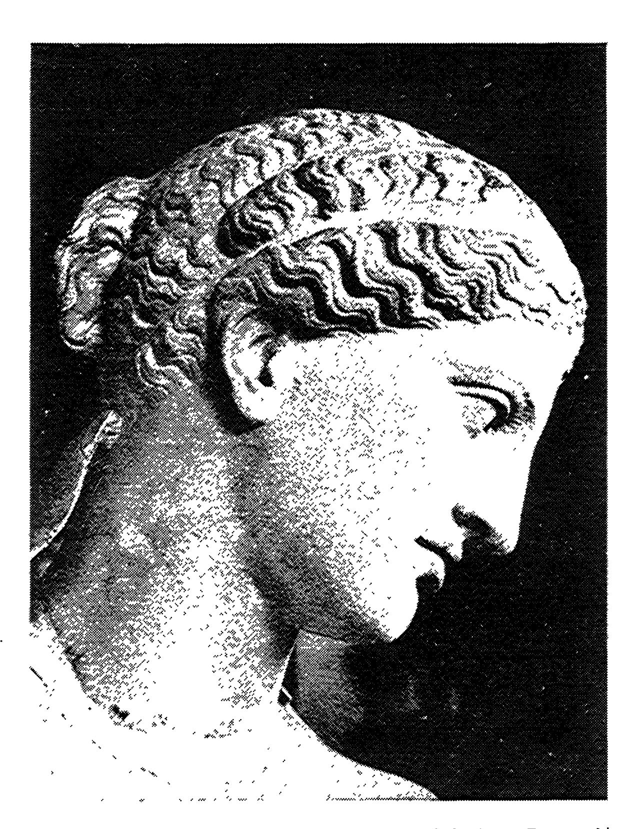


Fig. 135. — Tête de la « Vénus d'Arles ». (Musée du Louvre.)

Du portrait de Phryné qui complétait l'ex-voto de Thespies, nous ne savons rien, sinon qu'il était en marbre, et qu'on le voyait dans le temple d'Éros. Les textes sont plus explicites sur un autre portrait de la courtisane thespienne, exécuté par Praxitèle, et consacré à Delphes par le modèle à titre d'ex-voto. C'était un bronze doré, et sur la colonne en marbre qui le supportait on lisait la dédicace suivante « Phryné, fille d'Épiklès, Thespienne[2] ». Au temps de Plu-

1. *Specimens of ancient Sculpture*, I, pl. 41. M. Furtwaengler propose d'y reconnaître le portrait de Phryné, ce qui semble une hypothèse bien hardie. *Meisterwerke*, p. 550, fig. 103.

2. Overbeck, *Schriftquellen*, nos 1269-1277.

tarque, les visiteurs de Delphes regardaient curieusement ce portrait, placé entre deux autres, celui du roi de Sparte Archidamos, et celui de Philippe de Macédoine. On dissertait sur le mot du philosophe cynique Cratès, déclarant que c'était là un trophée de l'intempérance des Grecs. Plus sceptique, un des interlocuteurs que Plutarque met en scène, en tire une leçon de morale. « Cratès s'indignait contre Praxitèle du présent qu'il avait fait à sa maîtresse ; mais ne devons-nous pas plutôt le louer d'avoir placé la courtisane dorée près de ces rois d'or ? Il avilissait ainsi la richesse, et montrait qu'elle n'avait rien d'admirable ni de respectable[1] ».

D'autres œuvres, sans doute, appartiennent à la même période. Mais prétendre les désigner à coup sûr serait tout à fait chimérique. Il nous suffira d'avoir groupé, avec quelque certitude, des œuvres datées, pour aborder ensuite l'étude de la période où se placent les productions de la pleine maturité.

§ 4. — LES ŒUVRES DE LA MATURITÉ ET L'HERMÈS D'OLYMPIE.

Le mouvement d'art qui attire en Asie Mineure Scopas et ses collaborateurs provoque-t-il également un voyage de Praxitèle dans les villes grecques d'Asie? Nous avons déjà cité l'autel de marbre exécuté pour l'Artémision d'Éphèse, après l'incendie de 356. Le maître athénien travaille donc à Éphèse. Nous savons d'ailleurs que plusieurs de ses œuvres célèbres se trouvaient dans des villes d'Asie Mineure, comme Cnide et Parion, ou dans des îles voisines, comme Cos. Rien n'empêche de croire que Praxitèle ait séjourné en Asie Mineure.

On connaît déjà l'anecdote racontée par Pline au sujet de l'Aphrodite de Cos et de la Cnidienne ; les deux statues, mises en vente simultanément, ont été exécutées à la même époque, et comme Phryné, suivant certains témoignages, avait posé pour la statue de Cnide[2], elles ne peuvent être de beaucoup postérieures à 350. De l'Aphrodite

1. Plutarque, *De Pythiae oraculis*, 15.
2. Athénée, XIII, p. 590. D'après Clément d'Alexandrie (*Protrept.*, 53), le modèle aurait été la courtisane Cratiné.



de Cos, on sait seulement qu'elle était drapée, sans qu'il soit possible de l'identifier avec une réplique conservée [1]. La grande célébrité de l'Aphrodite de Cnide, où l'antiquité reconnaissait le chef-d'œuvre de Praxitèle (τῶν Πραξιτέλους ποιημάτων τὸ κάλλιστον) [2], nous a valu des renseignements plus précis. La statue, en marbre, était placée dans un petit temple ouvert de tous côtés, où l'on pouvait l'admirer sous tous ses aspects; et combien de visiteurs faisaient, tout exprès, le voyage de Cnide! Si l'on se reporte aux propos qu'échangent, dans le *Dialogue des Amours* attribué à Lucien, les deux interlocuteurs, tous n'y venaient pas en dévots pèlerins; mais, en vrais Grecs, tous écoutaient les belles histoires des exégètes. Ils apprenaient comment Nicomède, roi de Bithynie, avait offert aux Cnidiens de payer leur dette publique, s'ils consentaient à lui céder la statue, ou comment l'œuvre de Praxitèle avait provoqué de folles et criminelles passions. Elle avait fait naître toute une littérature d'épigrammes, dont voici un échantillon. « Cythérée vint sur les flots de Paphos à Cnide, voulant contempler sa propre image. Après l'avoir bien examinée dans son sanctuaire : Où Praxitèle a-t-il pu me voir nue, s'écria-t-elle? Praxitèle n'a pas vu ce qu'il n'est pas permis de voir : c'est le fer d'Arès qui a sculpté la déesse de Paphos telle que l'aima le dieu de la guerre [3]. » Longtemps la statue reçut les hommages des poètes et charma les regards des dilettantes; c'est à la fin du cinquième siècle de notre ère qu'elle périt dans un incendie, à Constantinople; elle s'y trouvait depuis un siècle, dans le palais de Lausus.

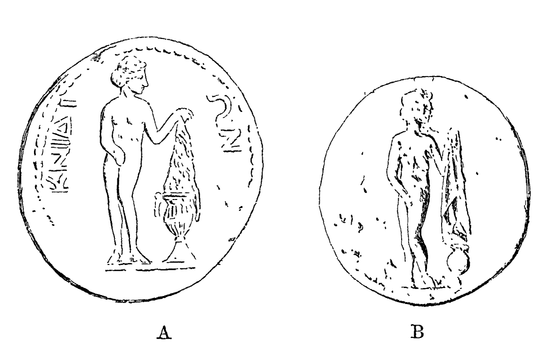
Les écrivains grecs la louent plutôt qu'ils ne la décrivent. Seules,

1. L'Aphrodite de Cos a été identifiée par Gerhard, Brizio et Ernest Curtius avec la *Venus genitrix* du Louvre, où nous avons reconnu l'Aphrodite des Jardins d'Alcamènes. Nous avons déjà signalé la théorie de M. S. Reinach, qui admet que le motif original a été créé par Alcamènes et repris par Praxitèle dans la statue de Cos. (*Gaz. arch.,* 1887. Cf. de Witte, *Gaz. arch.*, 1885, p. 91). Mais le fait que ce type est traité par les coroplastes de Myrina (*La Nécropole de Myrina,* pl. VIII, p. 309-315), en même temps que celui de la Vénus de Cnide, ne suffit pas à rendre la démonstration décisive. Plus récemment, M. Furtwaengler a proposé de reconnaître l'Aphrodite de Cos dans une statue du Louvre, représentant Aphrodite appuyant la main gauche sur un Éros, et portant sur la plinthe l'inscription Πραξιτέλης ἐποίησεν. (Clarac, pl. 341, 1291 ; Froehner, *Notice*, 151 ; Loewy, *Insch. gr. Bildhauer*, nº 502. Furtwaengler *Meisterwerke*, p. 552, fig. 104). Mais l'Éros a tous les caractères de l'art hellénistique, et nous savons d'ailleurs qu'il y a eu d'autres sculpteurs du nom de Praxitèle.

2. Lucien, *Imag.,* 4. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen*, nºˢ 1227-1245.

3. *Anthologie palat.*, I, 404, trad. Dehèque, t. II, p. 160.

quelques lignes du pseudo-Lucien font allusion à son attitude. « Toute sa beauté se laisse voir à découvert ; aucun voile ne la dissimule ; d'une main seulement elle cache furtivement sa pudeur[1] ». Or, tel est bien le geste de la déesse, telle qu'elle est reproduite sur des monnaies de Cnide (fig. 136). Les cabinets de Paris et de Berlin en possèdent chacun des exemplaires, portant au revers les têtes de Caracalla et de Plautilla[2]. La déesse est debout, un vase placé à sa gauche ; de la main gauche, elle laisse tomber sur le vase le vêtement qu'elle vient de dépouiller ; le geste pudique de la main droite est conforme à la description du pseudo-Lucien. Que le graveur monétaire se soit inspiré de la célèbre statue, cela n'est pas douteux. Les monnaies de Cnide permettent donc de reconnaître, dans la foule des Aphrodites de marbre qui peuplent nos musées, les copies ou les adaptations dérivant de l'original praxitélien[3], en négligeant les nombreuses variantes imaginées par les successeurs de Praxitèle. Parmi les marbres, celui qui peut le plus nous inspirer confiance, est la statue du Vatican, conservée dans la *Sala a Croce greca*[4]. Pour en juger, il faut tout d'abord la dépouiller de la draperie



A B

Fig. 136. — L'Aphrodite de Cnide. Monnaies de Cnide. (Cabinet des médailles.)

1. *Les Amours*, 13.

2. Fig. 135 A. Exemplaire du Cabinet des médailles de Paris, malheureusement retouché, *Arch. Zeitung*, 1876, p. 149. Percy Gardner, *Types of greek Coins*, pl. 15, 21. Overbeck, *Griech. Plastik*, II, p. 46, fig. 150 *a*. — Fig. 135 B. Second exemplaire plus fruste du Cabinet des médailles. Cf. exemplaire de Berlin, *Journal of Hellen. Studies*, 1887, p. 340. Overbeck, *ouv. cité*, II, p. 46, fig. 150*b*. La collection de Berlin possède un autre type, où Aphrodite est groupée avec Apollon tenant la lyre, Overbeck, *ibid.*, fig. 150*c*; le même dans la collection Waddington, *Rev. numismatique*, 1851, p. 238. M. Michaelis signale à Arolsen un type analogue, où Asclépios occupe la place d'Apollon, *Journal of Hellen. Studies*, 1887, p. 340.

3. Pour une étude détaillée des répliques, voir Michaelis, *Arch. Zeitung*, 1876, p. 145 et suivantes, et *Journal of Hellenic Studies*, 1887, p. 324 et suivantes ; S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, XXX[e] année, 2[e] période, t. 37, p. 89-104. M. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 551, note 2, classe à nouveau la série des répliques, en modifiant la liste dressée par M. Michaelis.

4. Helbig-Toutain, *Guide*. I, n° 316. La statue est reproduite, sans la draperie moderne, d'après un

de métal qui habille la partie inférieure, et la considérer telle que nous la reproduisons ici d'après un moulage (fig. 137-138). Voilà bien l'attitude et le double geste déjà connus par les monnaies. La déesse est surprise dans ce moment fugitif où, prête à entrer au bain, elle dépose sur un vase à parfums le vêtement qu'elle vient de quitter ; les genoux rapprochés comme par un léger frisson, elle abaisse la main droite d'un mouvement instinctif pour cacher sa nudité. Nulle inquiétude d'ailleurs ; elle ne redoute aucun regard indiscret, et son geste si naturel et si chaste semble être seulement l'expression toute spontanée d'une pudeur intime.

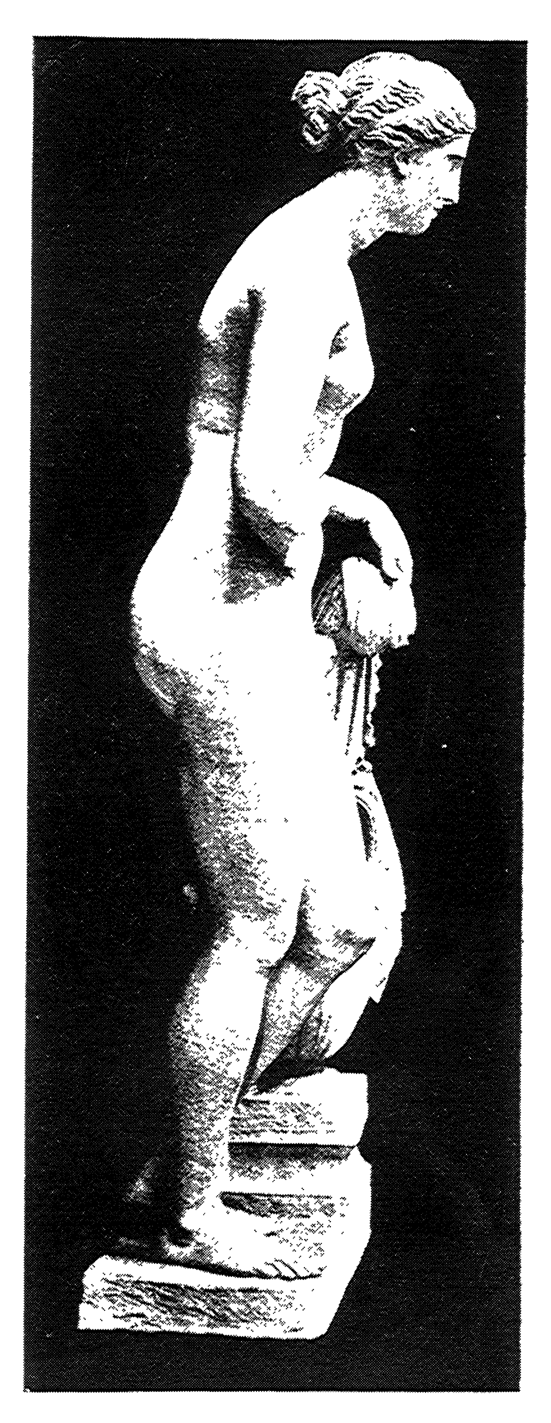


Fig. 137. — L'Aphrodite de Cnide. (Rome, Vatican.)

Suivant une théorie qui a trouvé des défenseurs, le type de la Vénus de Cnide aurait été suggéré à Praxitèle par les anciennes idoles orientales, babyloniennes, phéniciennes ou chypriotes, montrant la déesse de la fécondité, Astarté, dans une nudité

moulage du Musée du South-Kensington : *Journal of Hell. Studies,* 1887, pl. LXXX. *Gaz. des Beaux-Arts, ibid.*, Brunn, *Denkmaeler,* n° 371.

complète, une main cachant le sexe, l'autre ramenée vers la poitrine[1]. Mais cette thèse a été réfutée[2], et d'ailleurs si l'on songe que l'archaïsme grec et le cinquième siècle n'ont connu que le type de l'Aphrodite drapée, il serait bien difficile d'expliquer, au temps de Praxitèle, ce brusque retour à une vieille conception orientale. L'idée du dévoilement est grecque, et l'art hellénique n'y est arrivé que progressivement. La seule question qu'on puisse se poser est la suivante : à quelle date ce motif est-il entré

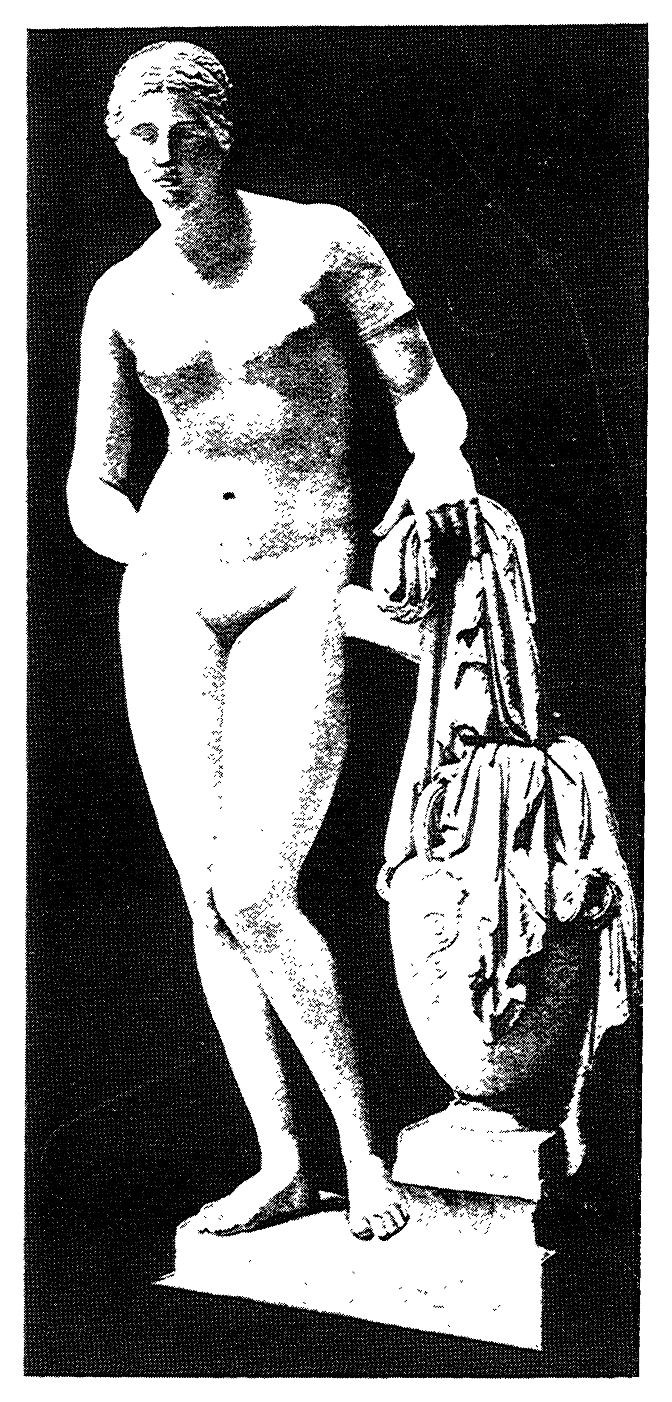


Fig. 138. — L'Aphrodite de Cnide. (Rome, Vatican.)

1. Curtius, *Arch. Zeitung*, 1869, p. 63. M. S. Reinach a proposé récemment de voir dans ces images orientales des dérivés d'un type qui aurait pris naissance en Grèce, au temps de la civilisation égéenne. *Rev. arch.*, 1895, t. 367, p. XXVI.

2. Perrot, *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, III, p. 556, 559. Cf. Jamot, *Monuments et Mémoires*, I, p. 156.

dans l'art, et dans quelle mesure Praxitèle en est-il l'inventeur? Nous avons déjà signalé l'Aphrodite nue (*Venus nuda*) de Scopas, et peut-être faut-il aussi se souvenir de l'Aphrodite sortant de la mer, sculptée par Phidias sur le trône de Zeus olympien. Il est fort possible que Praxitèle n'ait fait que traiter, avec un accent et un sentiment tout personnels, un motif déjà introduit dans la plastique par son illustre contemporain. Ce motif plus ancien nous est-il connu, et faut-il le chercher, comme on l'a proposé, dans le type de la *Vénus pudique,* dont la Vénus de Médicis est l'exemple le plus célèbre? Faut-il considérer comme antérieur à Praxitèle ce type de l'Aphrodite, cachant son sexe d'une main, et ramenant l'autre vers la poitrine, « type plus général, plus idéal, plus symbolique de la beauté féminine sans voile »[1], que celui de l'Aphrodite de Cnide, dont l'idée première est celle d'une femme entrant au bain? Quel que soit l'intérêt des arguments développés à l'appui de cette opinion, la question est loin d'être tranchée. Jusqu'à preuve formelle du contraire, nous persistons à croire que le type cnidien, où la nudité de la déesse se justifie par l'idée du bain, est antérieur au type de la Vénus pudique, et ménage en quelque sorte la transition. Le motif sinon inventé, du moins traité par Praxitèle, a dû être bien souvent repris dans son école. Nous en avons pour preuve les variantes, parfois très légères, qui suffisent à lui donner une acception nouvelle. Une statue de Munich, moins voisine de l'original praxitélien que celle du Vatican, nous montre qu'il a suffi d'une très faible modification pour transformer la Cnidienne en Aphrodite sortant du bain, et ramenant vers sa poitrine le vêtement qu'elle reprend[2]. Peut-être est-ce dans l'école même de Praxitèle que s'est formé le type plus généralisé de la *Vénus pudique*, appelé à une popularité plus grande encore que celui de la Cnidienne[3].

Les copies nous permettent d'apprécier le rythme exquis des lignes, la souplesse onduleuse des contours, l'heureux emploi de la draperie qui servait de soutien, en même temps qu'elle faisait valoir par le contraste le travail poli et caressé des chairs. Mais les éloges décernés

1. P. Jamot, *Monuments et mémoires, art. cité.*
2. Brunn, *Beschreibung der Glyptothek*, n° 131.
3. M. Furtwaengler attribue la création du type Médicis aux fils de Praxitèle. *Meisterwerke*, p. 643.

par l'antiquité à la tête de la Cnidienne, nous avertissent que c'était un morceau de maîtrise ; on y admirait la chevelure, le dessin du front et des sourcils, « le regard humide et brillant des yeux[1] ». Il faut donc nous adresser aux copies qui paraissent nous conserver fidèlement le type de la tête, et en particulier à la meilleure de toutes, à la tête de marbre de la collection Kaufmann à Berlin (fig. 139)[2]. L'arrangement de la coiffure est de la plus élégante simplicité. La chevelure se masse en un court chignon, maintenu par une étroite bandelette qui fait deux fois le tour de la tête ; le front s'encadre entre des bandeaux où le ciseau du sculpteur a détaillé des ondulations souples, légères, soulignées par un jeu d'ombres de la qualité la plus fine. La tête s'incline légèrement ; les lèvres s'entrouvrent, avec une ombre de sourire ; l'expression du visage est paisible, un peu rêveuse, empreinte d'une douceur nonchalante. Quant aux yeux, la polychromie leur donnait sans doute cet éclat humide dont parle Lucien ; mais en amortissant la saillie des paupières, en ménageant de délicates transitions, le travail du marbre contribuait aussi à prêter au regard de la déesse ce charme pénétrant, dont les répliques nous font entrevoir toute la séduction.



Fig. 139. — Réplique de la tête de l'Aphrodite de Cnide. (Berlin, collection Kaufmann.)

1. Lucien, *Imag.*, 6.

2. *Antike Denkmaeler*, I, pl. XLI. Brunn, *Denkmaeler*, n° 161. D'autres répliques de la tête se trouvent au Louvre, au Capitole (Helbig-Toutain, I, n° 254), au musée Boncompagni. Cf. Michaelis, *Journal of Hell. Studies*, 1887, p. 352, qui reconnaît une réplique de la tête dans la charmante tête trouvée à Olympie, parmi les ruines du Léonidaion. *Ausgrabungen zu Olympia*, V. pl. 25. Boetticher, *Olympia*, pl. VI, 1. M. Furtwaengler a dressé une nouvelle liste des répliques, *Meisterwerke*, p. 551, note 2.

La prédilection d'un artiste pour un certain ordre de sujets est un trait de physionomie qu'il importe de noter. Or, Praxitèle semble être revenu souvent à ce type d'Aphrodite ainsi humanisé, et devenu comme la glorification de la beauté féminine. Au temps de Pline, on voyait à Rome, devant le temple de la Félicité, une Aphrodite de bronze, signée du maître athénien, et qui soutenait la comparaison avec la Cnidienne [1]. Une autre se trouvait dans l'Adonion d'Alexandrie de Carie, près du Latmos [2]. Enfin une heureuse conjecture de M. W. Klein permet de reconnaître une Aphrodite dans la *Psélioumêné* de bronze, signalée par les textes [3]. Une statuette en bronze, d'une collection de Cassel, paraît nous en avoir conservé le type (fig. 140). La déesse, nue comme la Cnidienne, parée d'un diadème, ajuste à son cou un collier (ψελλίον), et ce geste donne bien l'explication de l'épithète attribuée à la statue. Pline mentionne encore parmi les œuvres en bronze de Praxitèle, une femme tenant une couronne, la *Stéphanousa* [4]. Peut-être l'artiste avait-il, là encore, traité un de ses thèmes favoris, celui de la toilette d'Aphrodite.


Fig. 140. — Aphrodite. Statuette de bronze de la collection Habich, à Cassel.

Si les œuvres d'Asie Mineure appartiennent à la période de maturité, c'est après 350 que Praxitèle aurait exécuté pour une ville de Mysie, Parion, une statue d'Éros, consacrée dans un sanctuaire du dieu [5]. C'était donc une statue de culte. Les gens de Parion en étaient très fiers; ils la comparaient à l'Aphrodite de Cnide, et les exégètes du temple avaient, eux aussi, en réserve un

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 69.
2. Étienne de Byzance, v. Ἀλεξάνδρεια.
3. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 69. Tatien, *C. Graecos*, 56, p. 122. W. Klein, *Jahrb. des arch. Inst.*, IX, 1894, p. 248-250, pl. 9.
4. Pline, *Nat. Hist.*, *loc. cit.*
5. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 23.

trésor d'anecdotes sur les passions qu'elle inspirait. Au temps de l'empire romain, elle était encore en place, car les monnaies qui nous en font connaître le type vont d'Antonin le Pieux à Philippe l'Arabe[1]; peut-être fut-elle détruite vers 265 après J.-C., quand les Goths ravagèrent l'Asie Mineure. Tel que nous le montrent les monnaies, l'Éros de Parion tournait légèrement la tête vers la droite; la chevelure retroussée sur la nuque devait accuser encore le type féminisé du visage; le poids du corps portait sur la jambe droite, près de laquelle était placé un petit hermès; le bras gauche, ramené vers la hanche, soutenait une draperie tombante (fig. 141). De tous les monuments où l'on a cherché à reconnaître une réplique de l'Éros de Parion[2], aucun n'est plus conforme au type des monnaies qu'une statue du Louvre, connue sous le nom de *Génie Borghèse,* et découverte à Rome en 1594 (fig. 142[3]). Si l'on supprime les restaurations qui la dénaturent, si l'on rapproche de la hanche la main gauche, et si l'on donne le bras comme soutien à la draperie qui retombe, on restitue la silhouette du type monétaire. L'Éros du Louvre semble donc nous conserver une copie d'une œuvre praxitélienne et les éloges que lui décernait Winckelmann se trouvent ainsi justifiés.



Fig. 141. — L'Éros de Praxitèle. Monnaie de Parion.

Outre l'Éros de Thespies et celui de Parion, il faut encore compter dans l'œuvre de Praxitèle une troisième statue du dieu, connue par une description ampoulée du rhéteur Callistrate[4]. De cette verbeuse amplification, retenons seulement les traits suivants : le dieu « était debout, fléchissant la main droite ramenée sur la tête, de la main gauche tenant

1. L'Éros de Praxitèle a été reconnu sur les monnaies de Parion par Bursian, *De Praxitelis Cupidine Pariano*, Iéna, 1873. Cf. Riggauer, *Eros auf Münzen, Berliner Blätter für Münz-Siegel und Wappenkunde*, V, p. 16. Percy Gardner, *Journal of Hellenic Studies*, 1883, p. 266. Wolters, *Arch. Zeitung*, 1885, p. 82-98. Il n'y a rien à tirer d'une épigramme de Palladas (*Anthol. gr.*, 111, 133, 94) à laquelle Stark a attribué trop d'importance : *Ueber die Erosbildungen des Praxiteles; Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, 1866, p. 155 et suivantes.

2. Par exemple une terre cuite donnée à la princesse de Galles par le roi des Hellènes, et publiée par Percy Gardner, *Journal of Hellen. Studies*, 1883, p. 266 suivantes. L'hypothèse a été réfutée par Furtwaengler, *Lexikon* de Roscher, p. 1359.

3. Froehner, *Notice*, n° 326. Le rapprochement a déjà été fait par Bursian, *Mém. cité*, p. 17 et Benndorf, *Bullet. della commiss. arch.*, 1886, p. 74. Cf. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 569.

4. Callistrate, *Stat.*, 3.

l'arc, et faisant porter du côté gauche l'équilibre du corps ; » un mouvement harmonieux faisait saillir le flanc « où s'amollissait la dureté du bronze ». A part le geste des bras, c'est l'attitude de l'Eros de Parion. Mais Callistrate décrit-il une statue réelle ? On ne saurait le dire. Et si nous devons prendre au sérieux ce morceau de rhétorique, nous ne connaissons aucune statue conservée qui réponde exactement à la description de Callistrate [1]. Si l'on admet, ce qui est fort vraisemblable, que Praxitèle, outre les statues de Thespies et de Parion, avait fait un troisième Éros, il faut en chercher le souvenir dans un beau torse du Louvre, trouvé en 1862, au Palatin, et restauré par Steinhaeuser [2]

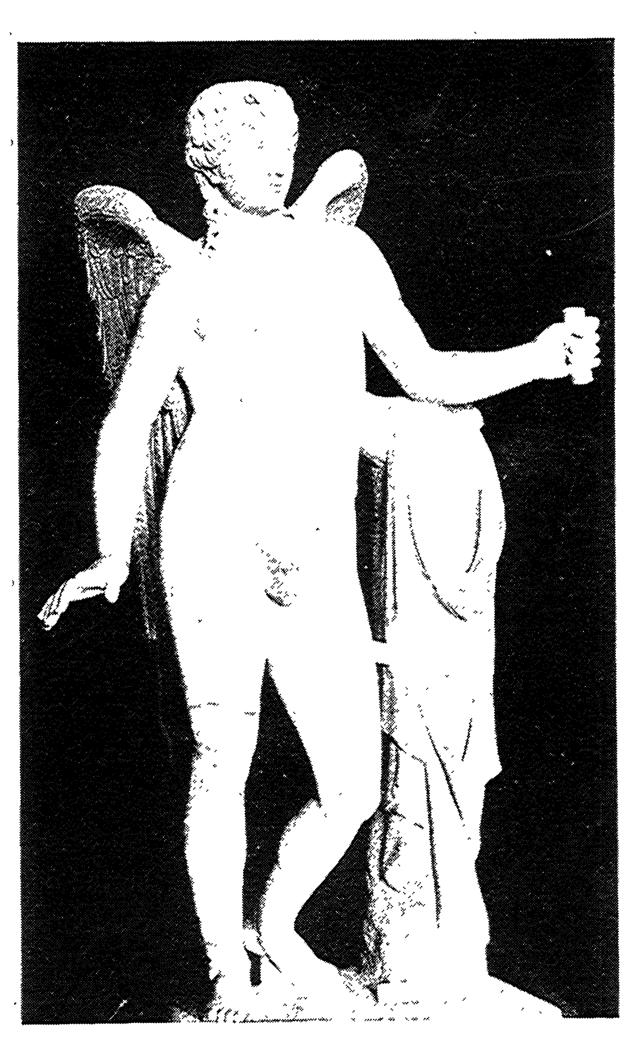


Fig. 142. — Éros, dit « le Génie Borghèse ». (Musée du Louvre.)

1. On a souvent proposé d'identifier avec l'Éros décrit par le rhéteur grec un torse de Dresde, très restauré, et dont les deux bras sont relevés, comme si Éros brandissait son arc. (Becker, *Augusteum*, pl. 63.) Voir Stark, *mém. cité*, p. 167; Michaelis, *Arch. Zeitung*, 1879, p. 75. Mais M. Wolters remarque justement que le bras droit ne peut pas poser sur la tête. *Arch. Zeitung*, 1885, p. 97. D'autre part M. Benndorf rapproche de la description de Callistrate l'Éros représenté sur une monnaie de Pergame, *Bullett. della commiss. arch.*, 1886, p. 75. M. Furtwaengler reconnaît l'Éros de Callistrate dans un petit bronze, *Jahrbuch des Vereins von Alterthums Freunden im Rheinland*, 90e fasc., p. 61, pl. 3, 3.

2. Froehner, *Notice*, p. 311, n° 325. Brunn, *Denkmaeler*, n° 378. Le caractère praxitélien de la statue du Palatin a été plusieurs fois signalé ; Milani, *Museo italiano*, III, p. 767, Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 538. Il y en a une réplique au Musée de Parme, Arndt, *Phot. Einzelverkauf*, n° 74

(fig. 143). Les bras avec les couronnes sont modernes; mais le mouvement du torse, la saillie de la hanche, la pose de la tête, font penser à l'attitude du Satyre de la rue des Trépieds, et rappellent les rythmes de lignes chers à Praxitèle. Si nous ne pouvons identifier avec une œuvre connue par les textes cette charmante statue, nous n'hésitons guère à y voir une création du maître athénien, peut-être contemporaine de l'Éros de Thespies.

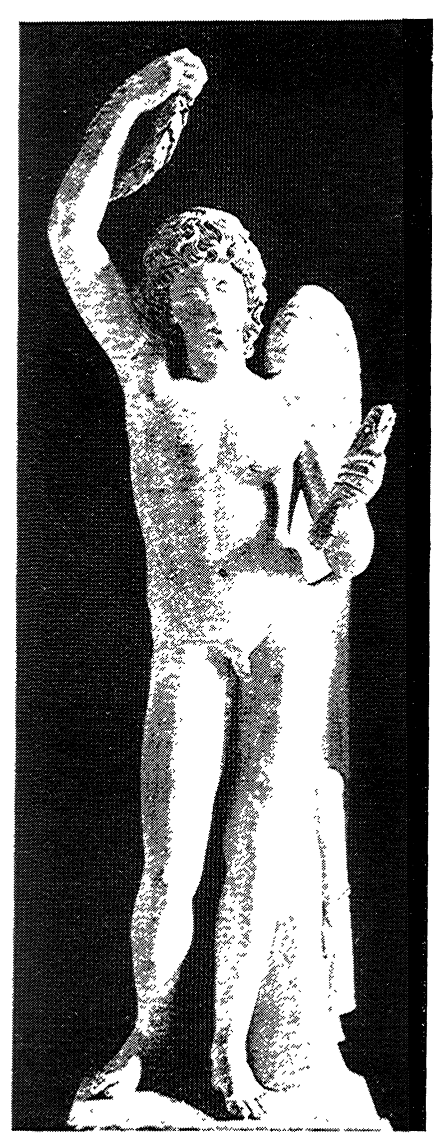


Fig. 143. — L'Éros Farnèse. (Musée du Louvre.)

Vers 346, la réputation de Praxitèle est à son apogée. C'est l'année où, dans le petit temple d'Artémis Brauronienne, situé près de l'aile sud des Propylées, les Athéniens dédient à la déesse une nouvelle statue de culte [1]. Elle prenait place à côté de l'ancien *xoanon* auquel les femmes athéniennes consacraient de nombreuses offrandes, surtout des vêtements de toute nature, qui constituaient la riche garde-robe de la vieille statue. La statue nouvelle, que les inventaires du temple désignent sous le nom de « la statue debout » (τὸ ἄγαλμα τὸ ὀρθόν, ou τὸ ἄγαλμα τὸ ἑστηκός) [2] était l'œuvre de Praxitèle. Une heureuse conjecture de M. Studniczka [3] permet de l'identifier avec

1. Pausanias, I, 23, 7.

2. Voir *Corpus inscr. atticarum*, II, 751, A, I, b, 19; 756, A, III, 39.

3. Studniczka, *Vermutungen zur griechischen Kunstgeschischte*, II, p. 18, *Die Artemis Brauronia des Praxiteles*, Vienne, 1884. M. Carl Robert a combattu cette opinion, et proposé de voir dans l'Artémis Brauronia que signale Pausanias une œuvre de Praxitèle l'ancien ; la statue aurait été chryséléphantine;

une statue célèbre du Louvre, l'Artémis en marbre de Paros, découverte en 1792 dans les ruines de Gabies (fig. 144)[1]. La « Diane de Gabies » est une svelte jeune fille, vêtue d'un chiton à larges manches, fait d'un tissu léger à trame ondulée comme nos crépons modernes (χιτωνίσκος κτενωτός). Elle l'a disposé à la façon des chasseresses. Le vêtement, relevé à l'aide d'une première ceinture, forme à la hauteur des hanches une double épaisseur de plis, et ne tombe que jusqu'aux genoux ; une seconde ceinture, placée plus haut, le maintient sous la gorge. D'un geste charmant, la jeune déesse ajuste sur l'épaule droite un manteau qu'elle va fixer au moyen d'une agrafe. Ce sujet si simple, et qui confine au genre, convient-il à une statue de culte ? Cette élégante chasseresse, occupée à sa toilette, est-elle réellement l'Artémis Brauronia? M. Studniczka nous semble avoir très finement résolu la difficulté. Reportez-vous aux inventaires



Fig. 144. — Artémis Brauronnienne dite « la Diane de Gabies ». (Musée du Louvre.)

on en trouverait une copie sur un fragment de coupe attique, provenant de l'Acropole, et montrant une image en relief d'Artémis, *Archaeologische Maerchen*, p. 144.

1. Froehner, *Notice*, n° 97.

du temple, qui mentionnent les chitonisques, les manteaux blancs, les vêtements bigarrés offerts à la déesse ; le thème traité par Praxitèle devient très clair. Artémis se pare d'une de ces offrandes, et témoigne ainsi qu'elle accepte les dons des femmes athéniennes. Au reste, s'il subsistait quelque doute, un examen attentif de la tête suffirait à les dissiper. Le visage aux traits fins, à la bouche délicatement dessinée [1], rappelle avec plus de sévérité le type de la Cnidienne, et l'analogie se poursuit dans l'ajustement de la chevelure ; mais surtout le rythme des lignes, l'élégance des draperies et jusqu'à ce geste de coquetterie analogue à celui de la *Psélioumené,* nous engagent à restituer à Praxitèle cette œuvre charmante, longtemps restée anonyme [2].



Fig. 145. — L'Artémis d'Anticyre. (Monnaie d'Anticyre.)

Pausanias, qui n'accorde qu'une brève mention à l'Artémis Brauronia d'Athènes, a examiné avec plus de soin une autre statue d'Artémis, exécutée par Praxitèle pour l'Artémision d'une ville de Phocide, Anticyre, sur le golfe de Corinthe [3]. Elle tenait une torche de la main droite, et portait le carquois aux épaules ; un chien courait près d'elle du côté gauche. Ces attributs caractéristiques se retrouvent sur une monnaie d'Anticyre, où le graveur a reproduit, en la retournant, la silhouette de la statue (fig. 145) [4]. C'est bien là le type de l'Artémis chasseresse et court-vêtue que Praxitèle avait adopté pour la statue d'Athènes ; mais il a imprimé à la figure un mouvement de marche rapide qui lui donne un caractère tout nouveau. On ne s'étonne pas que le même motif soit repris dans une statue du Louvre bien connue, la « Diane de Versailles » ; mais s'il est plausible d'y voir une œuvre de l'école de Praxitèle, rien ne nous autorise à en faire honneur au maître lui-même, et nous devons en ajourner l'étude.

1. Il faut ici rappeler le mot de Pétrone, « osculum, quale Praxiteles habere Dianam credidit » *Satyricon,* c. 126.

2. M. Furtwaengler fait ressortir le caractère praxitélien d'une statue d'Artémis conservée à Dresde. (*Meisterwerke*, atlas, pl. XXIX, et p. 554.). Ce serait une œuvre de jeunesse de Praxitèle. Mais on n'a pas d'autre indice que le type de la tête, assez voisin de celui de la Diane de Gabies.

3. Pausanias, X, 37, 1. Sur l'Artémision d'Anticyre, voir Lolling, *Mittheil. Athen*, 1889, p. 229 et pl. VII.

4. Michaelis, *Arch. Zeitung*, 1876, p. 168, Imhoof Blumer et Percy Gardner, *Numismatic Commentary on Pausanias*, pl. Y, XVII, p. 124.

Les qualités originales qui font de Praxitèle un chef d'école ne résident pas seulement dans les mérites de style, et dans la perfection de l'exécution. Le goût irrésistible qui l'entraîne à humaniser les types divins, à y faire prévaloir tantôt la grâce voluptueuse, tantôt la nonchalance souriante de la jeunesse, lui suggère aussi d'heureuses inventions de rythmes et d'attitudes. A une époque où il semble que toutes les acceptions de la forme aient déjà trouvé leur expression, il crée un type nouveau, celui de la figure au repos, accoudée à un support, et déployant dans un abandon paisible des lignes harmonieusement rythmées. Si l'on se reporte aux œuvres de jeunesse, encore construites suivant les principes du cinquième siècle, on mesurera aisément le progrès et l'on attribuera volontiers à la période de maturité le type des figures accoudées ou appuyées contre un support.

Ce type, nous le trouvons tout d'abord dans une statue célèbre, connue par de nombreuses répliques, celle de l'Apollon, « tueur de lézard » (*Sauroctonos*). La statue décrite par Pline était en bronze [1]. Le dieu était représenté comme un jeune garçon, dans l'âge de la puberté; une flèche à la main, il guettait un lézard rampant près de lui. On n'a aucune peine à désigner la statue de Praxitèle comme l'original des nombreuses répliques conservées dans nos musées. Trois surtout méritent attention : une statuette de bronze de la villa Albani et deux statues du Louvre et du Vatican [2]. Malgré quelques lourdeurs d'exécution, le bronze Albani paraît nous donner l'impression la plus fidèle; il a de plus l'avantage de conserver, mieux que des copies en marbre, le caractère de l'original (fig. 146). Mais ce n'est qu'une statuette, et pour juger l'œuvre, il faut considérer le marbre du Vatican et celui du Louvre (fig. 147), bien que le premier soit comme amaigri par un travail trop minutieux, tandis que le second, d'une exécution soignée pour la tête, offre des mollesses certainement dues au copiste. L'Apollon Sauroctone est un adolescent, dont les formes n'ont pas encore la fermeté vigoureuse de l'âge adulte, et suivant la juste remar-

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34-70.

2. Ces trois répliques sont étudiées en détail par Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, notice des pl. 45, 46, 47. Overbeck (*Griech. Kunstmythologie*, V, p. 295), a dressé une liste des répliques qui peut être complétée. Nous citerons un torse du Musée Calvet à Avignon, et une copie restaurée au musée Fol, à Genève.

que de Rayet, Praxitèle a pu emprunter à un modèle féminin quelques éléments de ces formes un peu ambiguës, « où les beautés propres à chaque sexe sont habilement fondues [1] ». A ce point de vue, la tête mérite attention. Les bandeaux de la chevelure, serrée par une bandelette au-dessus de laquelle se détachent deux coques saillantes, encadrent un visage aux traits fins et presque féminins ; et l'on s'explique facilement qu'une réplique de la tête, conservée au Louvre, ait été restaurée par erreur sur un buste de jeune fille [2]. Mais surtout l'attitude et le mouvement nous révèlent une conception fort originale. Faire simplement porter sur une jambe le poids du corps, comme l'avait fait Polyclète, c'était là une donnée déjà ancienne, dont Praxitèle avait, dans ses œuvres de jeunesse, épuisé toutes les ressources. Cela ne suffit plus. L'Apollon Sauroctone s'appuie contre un tronc d'arbre, et ce support permet de mettre la figure hors d'aplomb, de donner au torse des lignes plus onduleuses, de briser la symétrie dans le niveau des épaules, enfin de mettre en évidence la saillie de la hanche. Ce rythme si nuancé des lignes est bien, pour la plastique, une conquête nouvelle, et l'on peut juger avec quel bonheur il s'applique à



Fig. 146. — L'Apollon Sauroctone. Statuette de bronze de la villa Albani.

1. Il est à remarquer que la saillie de la hanche offre les mêmes formes enveloppées que montre le corps féminin dans la *station hanchée*. Voir, pour l'étude de la station hanchée chez la femme, Dr Paul Richer, *Physiologie artistique*, p. 208.

2. Cette tête, provenant d'un don de M. Audéoud, a été signalée par M. Héron de Villefosse, *Bulletin de la Soc. des Antiquaires de France*, 27 déc. 1893.

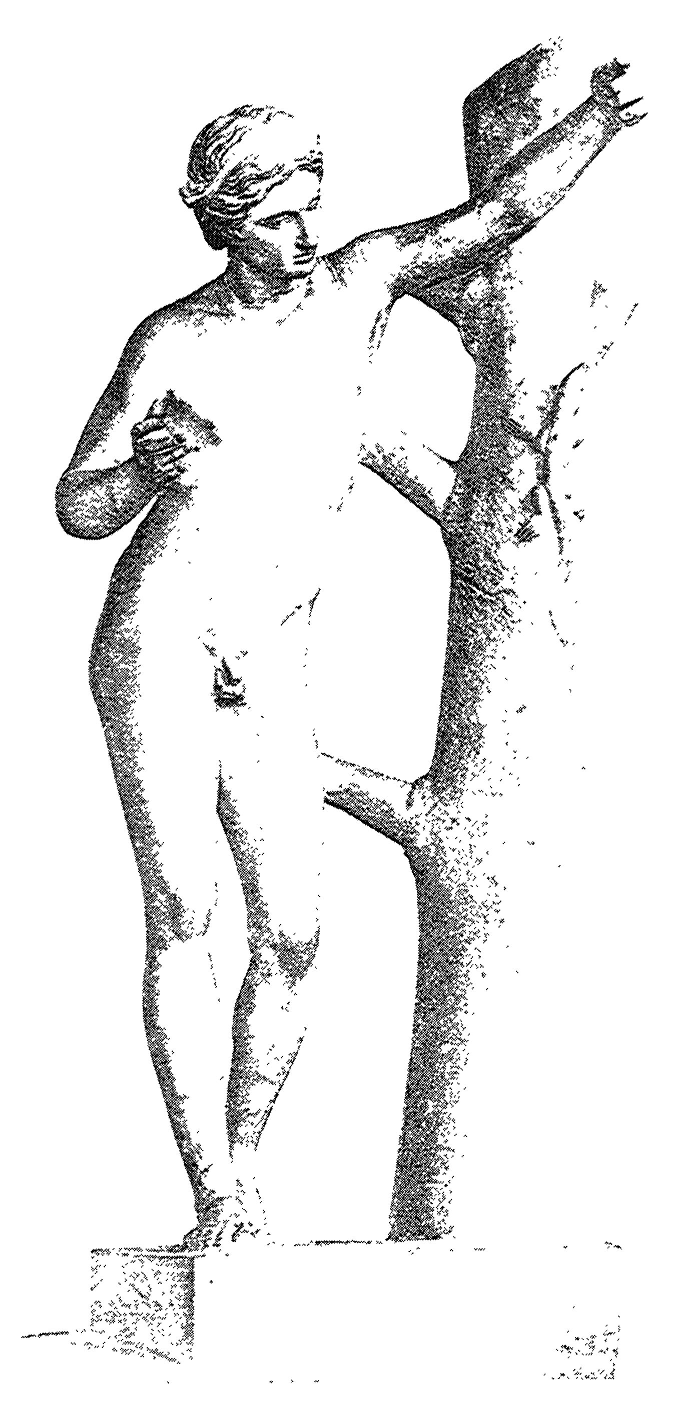


Fig. 147. — L'Apollon Sauroctone. (Statue en marbre du Musée du Louvre.)

cette élégante figure d'adolescent, surprise dans une attitude noncha-

lante de jeu et de délassement. S'agit-il seulement d'un jeu, et le sculpteur avait-il prétendu traiter comme un simple sujet de genre le type divin d'Apollon? Avait-il au contraire, par un symbolisme dont le sens précis nous échappe, fait allusion au caractère solaire du dieu, ou à son rôle prophétique? On a beaucoup discuté sur le sens de la représentation [1]. L'hypothèse la plus plausible est que Praxitèle s'était inspiré d'une ancienne statue de culte, où le lézard était l'attribut d'Apollon; ainsi avait fait Scopas dans son Apollon Sminthien, lorsqu'il avait placé un rat auprès du dieu. Praxitèle avait repris le sujet en l'accommodant au goût d'un siècle assez sceptique. Éliminer l'attribut était chose difficile; mais la religion du quatrième siècle pouvait accepter un symbolisme très atténué, qui se conciliait avec les exigences de l'art. Sous le ciseau de Praxitèle, l'Apollon au lézard devenait un jeune garçon, guettant malicieusement un petit animal inoffensif.

On connaît par de très nombreuses répliques un type de Satyre au repos qui reproduit, presque symétriquement renversé, le mouvement si caractéristique de l'Apollon Sauroctone. Le premier, Visconti a reconnu dans le « Satyre au repos » une œuvre de Praxitèle, et l'on ne peut que souscrire à cette opinion [2]. Parmi tant de copies ou d'adaptations qui nous sont parvenues, une des plus complètes est la statue trouvée dans la villa d'Hadrien, et conservée, depuis le dix-huitième siècle, dans la *Chambre du Gladiateur*, au musée du Capitole (fig. 148) [3]. La pose nonchalante de l'Apollon tueur de lézard est devenue franchement l'attitude du repos. Accoudé sur un tronc d'arbre, le jeune Satyre se laisse aller à une rêverie indolente. Son visage au galbe un peu épais, au front bas, s'éclaire d'un sourire malicieux; il y a là comme une expression mutine discrètement soulignée, tout juste assez pour que l'on ne s'étonne pas de voir deux oreilles pointues qui dénoncent la race, et se perdent dans une chevelure drue, aux boucles capricieuses. Veut-on se rapprocher plus encore de l'original perdu?

1. On trouvera le résumé de ces discussions dans la notice citée de Rayet. Cf. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, V, p. 237. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 635.

2. Visconti, *Mus. Pio-Cl.*, II, pl. XXX.

3. Helbig-Toutain, *Guide*, I, nº 525 où est citée la bibliographie ancienne. Brunn, *Denkmaeler*, nº 377. Les répliques sont énumérées par Benndorf et Schoene, *Die Bildwerke des lateran. Museums*, p. 91. Cf. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 599, note 5.



On examinera un beau torse du Louvre, trouvé dans les ruines du



Fig. 148. — Satyre au repos. (Rome, Capitole.)

palais des Césars, au Palatin (fig 149)[1]. C'est une copie excellente, où

1. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, nº 1216. Brunn, *Denkmaeler*, nºs 126, 127. Baumeister, *Denkmaeler des klass. Alt.*, p. 1399, fig. 1549. Sur la découverte au Palatin, voir Rosa, *Annali*, 1865, p. 346.

toutes les délicatesses du modèle paraissent avoir été senties et rendues. La nébride jetée en écharpe, d'un travail gras et ferme, fait valoir l'exécution très caressée des chairs ; la saillie ronde de l'épaule, les passages habilement ménagés des flancs aux cuisses, tous ces morceaux délicats sont traités avec un moelleux qui manque trop souvent dans les copies romaines. A en juger par le nombre des répliques, le Satyre au repos était une œuvre fort célèbre, et très goûtée des amateurs. Pourtant l'identification reste un problème, et nous ne trouvons aucun argument plausible pour désigner l'original, parmi les statues de Satyres que les textes attribuent à Praxitèle. Le Satyre de la rue des Trépieds nous est déjà connu par la statue Boncompagni ; d'autre part, on ne peut songer au *périboëtos*, qui faisait partie d'un groupe. Reste, il est vrai, un troisième Satyre, qui était en marbre de Paros, et se trouvait à Mégare, dans le temple de Dionysos [1] ; mais nous n'en possédons aucune description précise. C'est donc le style et le sujet, c'est la parenté

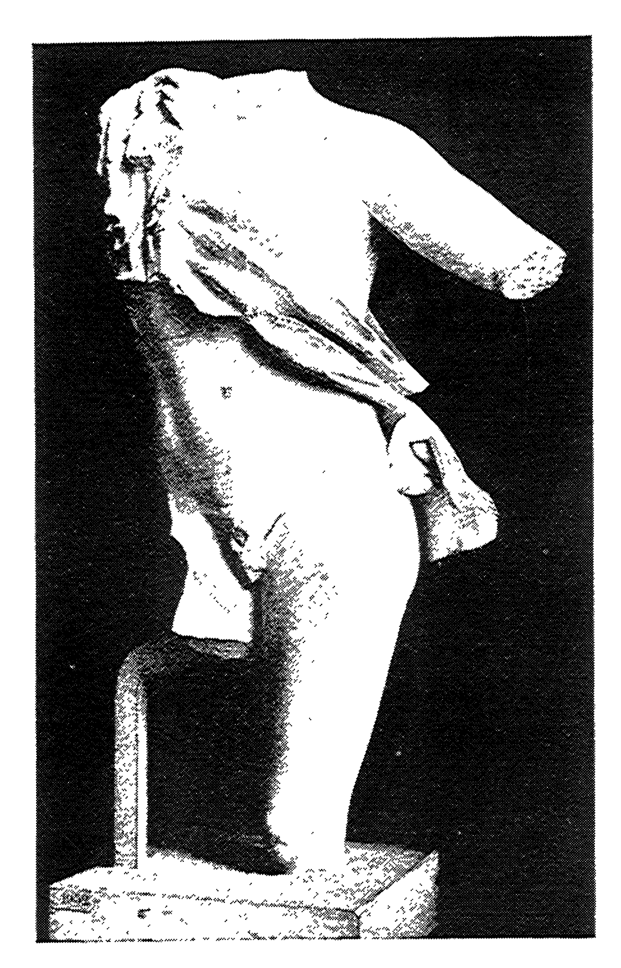


Fig. 149. — Torse de Satyre. (Musée du Louvre.)

Brunn a proposé de reconnaître dans le torse du Palatin l'original même de la statue (*Deutsche Rundschau,* VIII, 1882, p. 200. Mais cette opinion est réfutée, avec raison, par Furtwaengler, *Meisterwerke* p. 561. A côté du torse du Palatin, dans la salle du Tibre, est placée une réduction du Satyre, provenant d'Apollonie d'Épire (nº 1951).

1. Pausanias, I, 43, 5.

avec l'Apollon Sauroctone qui nous autorisent à reconnaître ici une œuvre de Praxitèle, et sans doute une œuvre de sa période de maturité.

Jusqu'ici des copies nous ont seules renseignés sur le style du grand sculpteur athénien. Avec l'Hermès trouvé à Olympie, nous pouvons aborder l'étude d'un marbre original, portant encore la trace du ciseau de Praxitèle. Peu de statues ont plus rapidement conquis la célébrité; personne aujourd'hui n'en ignore l'histoire [1]. On sait comment, au mois de mai 1877, elle fut découverte par les explorateurs allemands au milieu des ruines de l'Héraion d'Olympie, un peu en avant de la base où elle se dressait, c'est-à-dire presque à la même place où la vit Pausanias : « un Hermès de marbre, qui porte Dionysos enfant; c'est l'œuvre de Praxitèle [2]. » Couchée sur un lit de fragments de briques, la statue offrait, pour les parties intactes, un merveilleux état de conservation : les jambes et le bras droit avaient disparu. Il n'est pas besoin d'accompagner d'une longue description la planche gravée qui la reproduit (pl. V). Hermès porte sur le bras gauche le petit Dionysos, qui d'une main s'appuie sur l'épaule du dieu, et avance l'autre main, avec un geste de convoitise, vers l'objet qu'Hermès lui montre en manière de jeu. Le groupe est comme soutenu à droite par un tronc d'arbre, servant de support au bras gauche d'Hermès; mais cet accessoire disparaît presque complètement sous les plis d'une draperie qui, jetée autour du bras d'Hermès, retombe sur le tronc d'arbre et le dissimule. Rien de plus simple, on le voit, que la composition du groupe.

Toutefois, on n'en détermine le sens que si l'on parvient à restituer dans la main droite d'Hermès l'objet qui excite la curiosité du petit dieu. Sur ce point, les hypothèses se sont donné libre cours. Était-ce une bourse, un vase, un thyrse, un paire de crotales [2]? Ou

1. Voir G. Treu, *Hermes mit Dionysosknaben*, Berlin, 1878. La statue a été maintes fois reproduite. Nous citerons surtout, parmi les reproductions, *Ausgrabungen zu Olympia*, III, pl. 6-9, V, pl. 9-10. *Funde von Olympia*, pl. 17-18. *Rev. arch.*, 1888, pl. I. Laloux et Monceaux, *la Restauration d'Olympie*, planche en héliogravure à la page 106. *Olympia*, t. III, 1894, pl. XLIX-LIII.

2. Voir, pour l'exposé de ces différentes opinions, H. Rumpf, *Philologus*, XL, 1881, p. 191 et A. H. Smith, *On the Hermes of Praxiteles*. *Journal of Hellenic Studies*, III, 1882, p. 81-96. M. Smith énumère dans cet article les monuments qu'on peut rapprocher de l'Hermès d'Olympie. On trouvera les principaux reproduits à la planche XII des *Wiener Vorlegeblaetter für arch. Uebungen*, publiés par M. Benndorf, Série A.



bien, comme l'avait proposé dans sa restauration le sculpteur Schaper, d'après l'hypothèse émise par M. Hirschfeld, était-ce une grappe de raisin? Cette dernière opinion a pour elle toutes les vraisemblances. Elle se fonde en effet sur le témoignage de monuments où l'on peut reconnaître des imitations plus ou moins libres du groupe praxitélien. Nous citerons en première ligne un petit bronze trouvé à Champdôtre-lez-Auxonne, où la grappe de raisin est placée dans la main d'Hermès[1] (fig. 150). C'est une variante du type praxitélien; le petit Dionysos est assis dans un pli de la chlamyde qui s'agrafe sur l'épaule d'Hermès, comme dans un petit bronze grec du Louvre, dérivant, d'une manière moins directe, du même original[2] (fig. 151). Plus concluant encore est le témoignage de deux peintures pompéiennes, où le souvenir du groupe d'Olympie apparaît avec toute évidence[3]. L'une reproduit assez fidèlement l'atti-

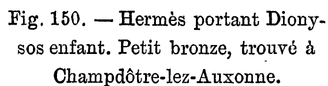



Fig. 150. — Hermès portant Dionysos enfant. Petit bronze, trouvé à Champdôtre-lez-Auxonne.

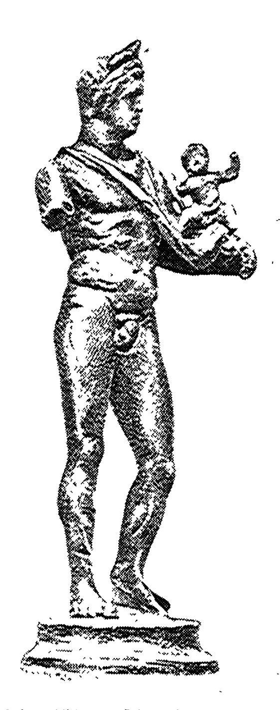
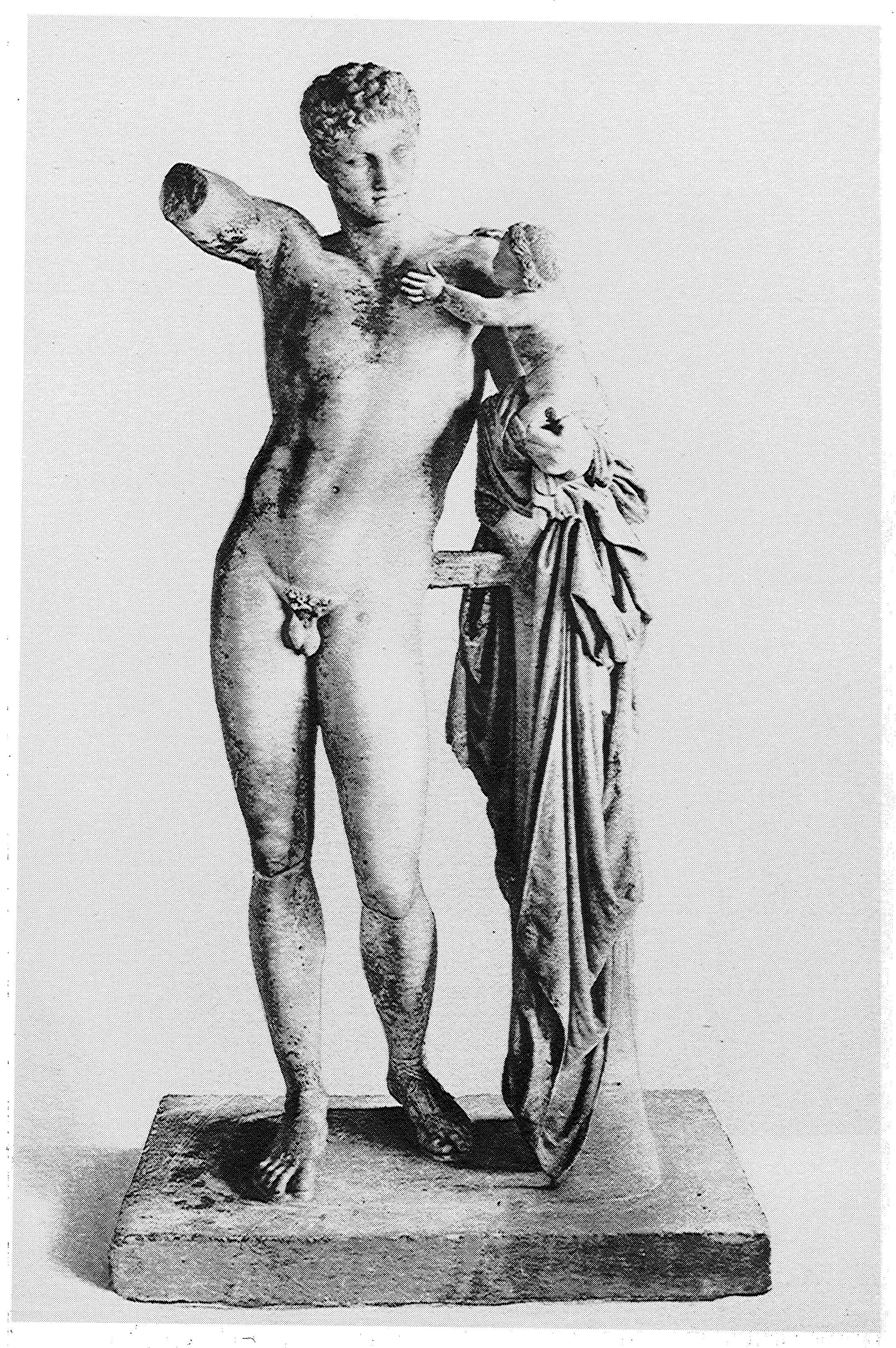


Fig. 151. — Hermès portant Dionysos enfant. Petit bronze du Musée du Louvre.

1. Héron de Villefosse, *Gazette arch.*, 1889, p. 95, pl. 19, 2. Cf. S. Reinach, *Descr. raisonnée du musée de Saint-Germain-en-Laye, Bronzes figurés de la Gaule romaine*, p. 78, n° 67. M. Héron de Villefosse compare au bronze de Champdôtre-lez-Auxonne deux autres répliques romaines, la patère d'argent du musée de Turin, portant en relief sur le manche une réduction de l'Hermès tenant la grappe de raisin, et une stèle trouvée en Lorraine près de Hatrize. Le bronze du musée de Péronne, trouvé à Marché-Allouarde (*Rev. arch.*, 1884, II, pl. XVI) est une réplique plus éloignée de l'original.

2. C. Waldstein, *Journal of Hellen. Studies*, III, 1882, p. 107, avec une planche. *Gaz. arch.*, 1889, pl. 19, fig. 3.

3. Peinture de la *Casa del naviglio*, von Rohden, *Jahrb. des arch. Inst.*, II, 1887, pl. 6, p. 66. Pein-



Héliog P. Dujardin

Chassepot Imp.

HERMÈS PORTANT DIONYSOS ENFANT

Statue en marbre

(Musée d'Olympie)

tude de l'Hermès et même la draperie tombante ; dans l'autre, le sujet a été comme déformé par une interprétation fantaisiste. Hermès est devenu un Satyre, et Dionysos un Éros ailé ; on sent que le goût alexandrin a passé par là. Mais le peintre, dans les deux cas, a eu soin d'indiquer la grappe de raisin, et cette concordance emporte la conviction. On n'hésite donc pas à replacer dans la main de l'Hermès une grappe de raisin, et si l'on ajoute dans la main gauche le caducée en bronze doré, dont la place est indiquée par le vide ménagé entre la paume et les doigts, on aura sans doute une idée exacte de la statue. Était-ce là un simple sujet de genre? On a souvent relevé les analogies que présentent, pour l'esprit général de la composition, le groupe d'Olympie et l'Eiréné de Képhisodote. Ces ressemblances suffisent à dénoncer le caractère allégorique du sujet traité par Praxitèle [1]. Qu'on adopte, pour la dédicace, la date de 363 ou celle de 343, qu'on discute sur les événements historiques qui l'ont provoquée, un fait reste certain : les deux divinités symbolisent l'Arcadie et l'Élide, et leur union atteste la concorde établie entre les deux pays.

Dans la composition du groupe, Dionysos n'a qu'une importance secondaire. Visiblement l'artiste a sacrifié cette petite figure, devant laquelle passait le caducée d'Hermès ; il en a réduit les proportions et comme esquivé l'exécution. La figure capitale est celle de l'Hermès, et c'est là qu'éclate toute la maîtrise du sculpteur. Si l'attitude fait encore songer aux statues accoudées, ce n'est plus la pose nonchalante du Satyre au repos, ou de l'Apollon Sauroctone. La beauté virile la plus achevée resplendit dans ce corps svelte et robuste, et l'attitude appuyée qui met en évidence la flexion du torse et la saillie de la hanche, détermine un jeu de lignes souples et fermes à la fois, sans mollesse ni langueur [2]. La tête est un de ces morceaux qu'on ne saurait étudier de trop près. Une tête originale de Praxitèle, absolument intacte : c'est là une de ces bonnes fortunes dont on sent tout le prix. Avec sa chevelure aux boucles courtes et drues, son front légèrement

ture de la *Casa di Sallustio*, Furtwaengler, *Der Satyr von Pergamon*, pl. III, fig. 6 ; meilleure reproduction donnée par A. Schneider, *Festschrift für Johannes Overbeck*, Leipzig, 1893, pl. V.

1. Voir les remarques de M. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1888, I, p. 1-4.

2. Le rythme des lignes a été étudié par M. Arthur Schneider, *Zur Hermes des Praxiteles*, *Festschrift für Johannes Overbeck*, p. 85.

saillant à la partie inférieure, ses traits réguliers, la tête de l'Hermès fait songer aux types athlétiques traités par les prédécesseurs de Praxitèle (fig. 152). On en retrouve les formes essentielles dans la tête d'une statue de Munich, l'athlète versant le contenu d'un flacon d'huile; or c'est là une copie d'un original attique de la seconde moitié du cinquième siècle. Ces rapports, M. Kekulé les a mis en pleine lumière[1]; il a rattaché avec raison le type de l'Hermès aux modèles attiques, et montré qu'il trouve sa première expression dans le Discobole de Myron. Mais à ce type en quelque sorte classique, Praxitèle a imprimé un caractère très personnel. Tout est en nuances dans le délicat travail qui modèle si finement les plans des joues, les saillies du front, et, par une particularité propre au style de Praxitèle, amortit doucement la saillie de la paupière inférieure. Grâce à une exécution aussi poussée, le visage prend comme une expression un peu ambiguë, qui a provoqué des commentaires très subtils. Est-ce rêverie, ou même mélancolie, comme on l'a affirmé? En étudiant l'original, je n'ai pu y voir qu'une expression sérieuse, tempérée par l'imperceptible sourire qui flotte sur les lèvres, et traduisant seulement la condescendance un peu hautaine du dieu jeune et robuste qui se prête à un jeu d'enfant.

Il y a peu d'œuvres antiques que trahissent au même degré les moulages ou les reproductions. Seul, l'examen de l'original peut faire sentir l'art consommé de l'exécution, et lorsqu'il s'agit d'un maître comme Praxitèle, c'est dans l'exécution que résident les qualités les plus personnelles. Rien de souple, de fondu, comme le modelé du corps; rien de savoureux comme les jeux d'ombres qui glissent sur l'épiderme du marbre. Le soin apporté au rendu des chairs ressort mieux encore, grâce au travail de la draperie. Sur ces plis coupés d'ombres nettes, et imitant jusqu'aux froissements de l'étoffe, la lumière se brise au lieu de caresser de délicats passages de plans. Il y a là un parti pris évident de coloriste, et peut-être faut-il établir une corrélation entre ces procédés de style et l'emploi de la polychromie. Les traces de brun-rouge observées sur les cheveux et sur les courroies des sandales per-

1. R. Kekulé, *Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes*, Stuttgart, 1881. Nous avons reproduit la statue de Munich, t. I, p. 482, fig. 249.

mettent de croire que la statue était peinte[1]. On connaît d'ailleurs le propos attribué à Praxitèle. Comme on lui demandait quelles étaient celles de ses statues de marbre qu'il estimait le plus : « Celles, répondit-il, auxquelles le peintre Nicias a mis la main. »

Nous ne reviendrons pas sur les raisons qui autorisent à placer



Fig. 152. — Tête de l'Hermès de Praxitèle. (Musée d'Olympie.)

le groupe d'Olympie au temps de la maturité de Praxitèle. Si l'on considère la perfection du style, les progrès réalisés dans l'attitude, en regard des œuvres de jeunesse, on trouvera des arguments nouveaux. Sans doute le sculpteur a pu, pour la donnée générale, se souvenir de l'Eiréné de Képhisodote et même de l'Hermès nourrissant Dionysos enfant, attribué par Pline au même artiste. Mais n'est-ce pas là une

1. Nous avons signalé ailleurs les essais tentés pour restituer la polychromie de l'Hermès : *La polychromie dans la sculpture grecque. Revue des Deux-Mondes,* 15 février 1895.

pratique très fréquente chez les sculpteurs grecs, pour qui l'exécution prime l'invention? Au reste, l'Hermès a bien des droits à être placé parmi les œuvres originales, qui, à leur tour, provoquent des imitations. Telle statue, par exemple l'Hermès du Belvédère au Vatican, atteste que dans l'école de Praxitèle, la statue d'Olympie est restée comme un modèle et un enseignement [1].

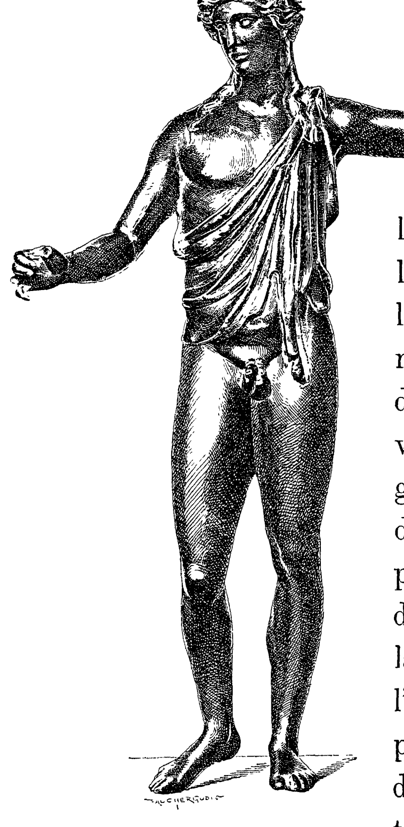


Fig. 153. — Dionysos. Statuette de bronze. (Musée du Louvre.)

Si certaines analogies d'attitude peuvent fournir des éléments pour un classement chronologique, on sera tenté d'attribuer à la même période que l'Hermès le Dionysos exécuté par Praxitèle pour les Éléens, et placé dans un temple voisin de l'ancien théâtre [2]. Il nous est connu par une monnaie d'Élis frappée au temps d'Hadrien [3]. Le dieu, debout, est vêtu d'un himation qui laisse voir le torse nu, et recouvre les jambes; la main gauche tient une phiale et un thyrse ; la main droite élève un rhyton; à ses pieds est un tympanon, et de l'autre côté une panthère familière dresse la tête vers son maître. On reconnaît bien là le rythme de lignes appliqué à la statue de l'Hermès. Le témoignage de la monnaie éléenne permet d'écarter l'identification du Dionysos d'Élis avec un autre Dionysos attribué à Praxitèle, sur la foi du rhéteur Callistrate [4]. Dans son style fleuri et verbeux, l'écrivain grec décrit un Dionysos de bronze, « au corps tendre et délicat,... que l'on sentait frémir sous les doigts ». « L'œil lançait des flam-

1. Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 145. Voir pour les répliques, dont une des meilleures est le Mercure Farnèse du British-Museum, *Mittheil., Athen*, III, 1878, p. 100-103. M. Furtwaengler attribue l'Hermès du Belvédère à l'un des fils de Praxitèle. *Meisterwerke*, p. 571.

2. Pausanias, VI, 26, 1.

3. R. Weil, *Zeitschrift für Numismatik*, XIII, 1886, p. 384-388 ; Imhoof-Blumer et Percy Gardner, *Numism. Commentary on Pausanias*, p. 74. La jambe gauche paraît croisée sur la jambe droite, qui porte le poids du corps.

4. Callistrate, *Stat.*, VIII.

mes, on y devinait la fureur bachique. » On recueille cependant çà et là quelques traits précis : le dieu était couronné de lierre, vêtu d'une nébride, et de la main gauche il s'appuyait sur un thyrse. Ce texte un peu suspect a été mis à profit par M. Milani, pour reconnaître une réduction de l'œuvre de Praxitèle dans une statuette de bronze de la collection Sambon, acquise depuis par le musée du Louvre (fig. 152)[1]. Nous hésitons, pour notre part, à retrouver le style de Praxitèle dans cette œuvre d'une correction élégante et un peu froide, qui rappelle plutôt la manière de la jeune école péloponnésienne[2]. On sait d'ailleurs combien est faible l'autorité de Callistrate. Devons-nous augmenter, sans raison décisive, la liste des répliques dérivées d'œuvres praxitéliennes?

§ 5. — LES ŒUVRES DOUTEUSES OU DE DATE INCERTAINE. — LES CARACTÈRES DU STYLE DE PRAXITÈLE.

Parmi les œuvres de Praxitèle, celles que signalent seulement de courtes mentions d'auteurs, sans qu'on puisse en désigner des copies, échappent à tout classement chronologique; nous nous bornerons donc à les indiquer brièvement. D'abord des groupes enlevés à des villes grecques, et qu'on voyait à Rome au temps de Pline. On connaît déjà le groupe de bronze de Dionysos, de l'Ivresse et du Satyre *périboëtos,* enlevé peut-être à quelque monument choragique d'Athènes. Des Ménades, des Caryatides, et des Silènes, placés au Capitole, passaient pour des originaux du maître athénien[3]. Les Romains y conservaient également un *Bonus Eventus* et une *Bona Fortuna :* sous ces noms latins, il est facile de reconnaître un *Agathodaimon* et une *Tyché,* représentés sans doute tels que les montrent les reliefs votifs du quatrième siècle, avec la corne d'abondance pour attribut. Peut-être la Tyché était-elle primitivement placée devant le Prytanée d'Athènes ; ce serait alors celle qui donne à Élien l'occasion de rééditer une historiette classique, en parlant de la passion inspirée par

1. Milani, *Museo italiano di Antichità classica,* 1890, p. 752-789, pl. VII. Cf. S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts,* 1er oct., 1891, p. 265-276. Héron de Villefosse, *Bulletin des Musées* (février-mars, 1892), pl. I.

2. M. Furtwaengler n'hésite pas à la rapprocher des œuvres d'un contemporain de Praxitèle, Euphranor, qui nous est d'ailleurs très mal connu, *Meisterwerke,* p. 586.

3. Pline, *Nat. Hist.,* 34, 70.

la statue à un jeune Athénien, qui se tue pour elle[1]. Un Apollon et un Poseidon du maître attique, en marbre tous deux, comptaient parmi les œuvres d'art réunies par Asinius Pollion dans la bibliothèque et dans le portique qu'il avait édifiés. Dans les jardins de Servilius, on admirait un groupe que les Romains appelaient Flore, Triptolème et Cérès : c'étaient, suivant toute vraisemblance, les deux grandes divinités d'Éleusis, Coré et Déméter, initiant le jeune Triptolème à sa mission sacrée. Nous ne savons rien d'un autre groupe de bronze, représentant l'enlèvement de Coré, et dont on a sans raisons décisives cherché une image réduite sur les monnaies de Nysa[2].

Dans le passage où Pline mentionne ce groupe, il cite immédiatement après une autre œuvre qu'il désigne par le nom fort obscur de *Catagusa,* évidemment transcrit du grec (κατάγουσα)[3]. Que faut-il entendre par là ? S'agit-il d'un autre groupe, conçu comme une sorte de pendant du précédent, et opposant à la scène du rapt de Coré celle du retour de la jeune femme, ramenée des Enfers par Déméter ? Cette théorie a été soutenue à l'aide d'arguments ingénieux et fort séduisants[4]. Mais est-il besoin de mettre ce sujet en rapport avec l'enlèvement de Coré, et faut-il de toute nécessité l'interpréter comme un groupe ? Suivant une hypothèse très plausible, la *Catagousa* serait plutôt une figure isolée, une femme filant de la laine ; et comme ce sujet nous est connu par les bas-reliefs des stèles funéraires, il est fort possible que la statue de Praxitèle fût destinée à décorer un tombeau[5]. Si cette conjecture est fondée, il faut aussi renoncer à voir un simple sujet de genre dans « la femme pleurant » (*matrona flens*), signalée par Pline ; le sujet seul suffit à dénoncer une statue funéraire[6]. Quant à la « courtisane riant », Pline affirme qu'on y reconnaissait un portrait de Phryné. Si

1. Élien, *Var. Hist.*, IX, 39.

2. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, III, *Münztafel*, IX, n° 7. Cette théorie a été soutenue surtout par Foerster, *Der Raub und die Rückkehr der Persephone*, 1874, cf. Riggauer, *Eros auf Münzen*, p. 27.

3 Pline, *Nat. Hist.,* 34, 69. « (fecit ex ære Praxiteles) Proserpinæ raptum, item Catagusam. ».

4. Foerster, *op. cit.*, suivi par Overbeck, *Griech. Plastik*, II, 39. Pour les rapprochements avec des groupes tanagréens, voir Heuzey, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er sept., 1875.

5. L'interprétation de la *Catagousa* comme une fileuse a été proposée par M. Loeschcke, *Arch. Zeitung*, 1880. Cf. 102. Pour l'hypothèse d'une statue funéraire, voir H. L. Urlichs, *Wochenschrift für klass. Philologie,* 1894.

6. Pausanias, I, 2, 3, signale au Céramique une statue funéraire de soldat debout près de son cheval. Il indique Praxitèle comme l'auteur. Mais s'agit-il de Praxitèle l'ancien ou du grand sculpteur ?



l'on se rappelle que la *Psélrouméné,* souvent classée parmi les œuvres de genre, semble être une Aphrodite, on est conduit à restreindre singulièrement dans l'œuvre de Praxitèle la part des sujets de genre. Les textes lui attribuent encore une Canéphore, et une inscription nous a conservé, avec sa signature, la dédicace d'un portrait exécuté par lui à Thespies [1].

Parmi les œuvres mal connues, mentionnées par les écrivains anciens, toutes étaient-elles du grand sculpteur? Il faut se souvenir que le nom de Praxitèle a été porté par des artistes beaucoup moins célèbres. Un Praxitèle travaille aux groupes de Pergame, pendant le troisième siècle ; un autre est en activité au temps d'Auguste [2]. Nous connaissons leurs signatures, et peut-être faut-il reconnaître le Praxitèle de l'époque romaine dans une inscription trouvée à Vérone, où l'on a vu une fausse signature du maître athénien [3]. D'autre part, il est certain que les amateurs romains ont fait un étrange abus de son nom. Au dire de Phèdre, les marchands d'antiquités de Rome ne se faisaient aucun scrupule de le graver sur des marbres neufs. Certaines signatures sont à bon droit suspectes, témoin celle qu'on lit sur la base d'une statue du Louvre, montrant une Aphrodite de style médiocre groupée avec un Éros [4]. On ne doit guère attribuer plus de confiance à l'inscription OPVS PRAXITELIS gravée sur la base de l'un des colosses du Monte-Cavallo [5]. La même mention se lit sur une autre base trouvée à Rome ; tout au plus peut-on admettre qu'elle désignait une des œuvres de Praxitèle apportées à Rome, et qui se trouvaient devant le temple de la Félicité [6].

Pourtant, toutes ces inscriptions suspectes ne doivent pas être rejetées sans critique ; il en est dans le nombre qui peuvent suggérer d'in-

1. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 76.

2. Loewy, *ibid.*, n 154, signature de Praxitèle à Pergame. Loewy, *ibid.*, nº 236, signature d'un autre Praxitèle, peut-être le même qui est connu par deux inscriptions d'Athènes, sur des monuments élevés en l'honneur d'Acerronius Proculus et d'Ælius Gallus, nºs 318, 319.

3. Milani, *Roem. Mittheil.*, 1891, p. 322. Cf. W. Appelroth, dans la *Revue phil.* de Moscou, III, 1892, p. 92.

4. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 502. C'est celle où Visconti reconnaissait une copie de la Vénus drapée de Cos (*Op. Var.*, IV, p. 480). L'hypothèse a été reprise par Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 552.

5. Loewy, *ibid.*, nº 494. M. Furtwaengler pense toutefois que la statue colossale est une œuvre de Praxitèle l'ancien, *Meisterwerke*, p. 133.

6. Loewy, *ibid.*, nº 489.

téressants rapprochements. Telle est l'inscription provenant d'un hermès et conservée dans la galerie lapidaire du Vatican : Εὐβουλεύς Πραξιτέλους[1]. Bien que gravée à l'époque romaine, elle n'en a pas moins acquis une importance très imprévue, depuis les fouilles faites en 1885 à Éleusis. La découverte d'une dédicace à Eubouleus a permis de reconnaître dans ce nom celui d'un personnage mythologique, qui a sa place dans le culte éleusinien[2]. Vers le même temps, et dans le voisinage de l'emplacement où a été trouvée la dédicace, les fouilles mettaient au jour un remarquable buste en marbre de Paros, simplement dégrossi à la partie inférieure, comme s'il avait été adapté à une statue[3]. (Pl. VI) Il offre l'image d'un adolescent au type un peu réaliste, au regard rêveur, à la chevelure drue qui retombe en masses épaisses et ombrage le front de ses boucles touffues. La valeur d'art de ce buste est assez frappante, pour que, simultanément, MM. Benndorf et Furtwaengler aient proposé d'y reconnaître une œuvre originale de Praxitèle : n'était-ce pas là le modèle que reproduisait l'hermès désigné comme « l'Eubouleus de Praxitèle[4] » ?

Mais qu'est-ce au juste qu'Eubouleus ? Ce que nous en savons de plus précis, c'est qu'à Éleusis, son culte était associé à ceux de Triptolème, « du dieu et de la déesse », c'est-à-dire d'Hadès et de Perséphoné. Il est mentionné, avec ces trois divinités, dans un décret attique du cinquième siècle, et un ex-voto éleusinien, malheureusement très mutilé, est dédié par un personnage, nommé Lakrateidès, qui s'intitule « prêtre du dieu et de la déesse et d'Eubouleus ». Seuls des textes de basse époque nous apprennent que, dans la légende éleusinienne, Eubouleus est le jeune porcher qui fut le témoin de l'enlèvement de Coré par Hadès. Si l'on admet l'hypothèse de MM. Benndorf et Furtwaengler, Eubouleus serait comme le frère de Triptolème, et Praxitèle se serait conformé à la légende d'Éleusis en lui prêtant le même type juvénile, la même

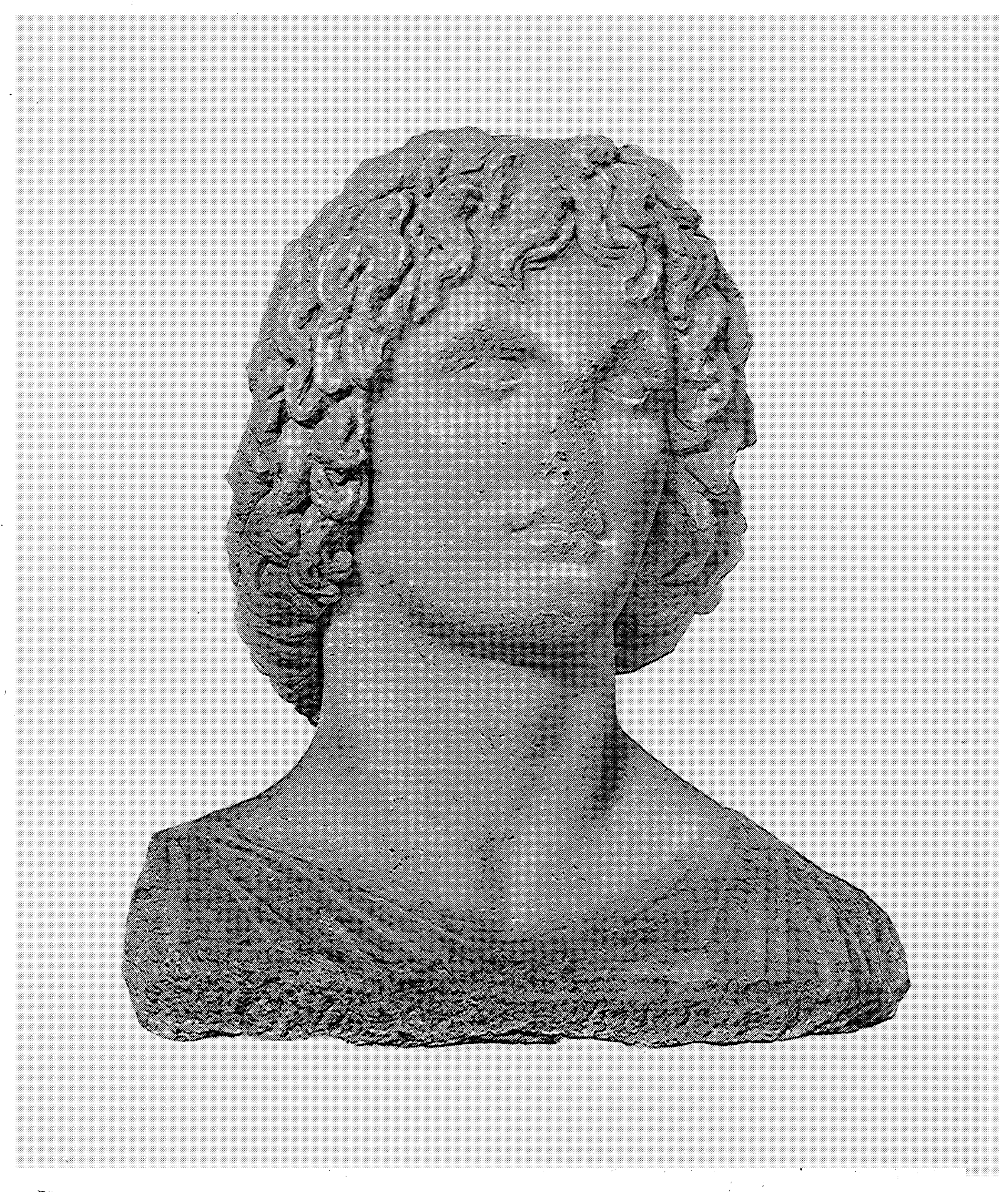
1. Loewy, *ibid.*, n° 504.

2. Ἐφημ. ἀρχ., 1886, p. 262.

3. *Antike Denkmaeler*, I, pl. 34, et p. 21. Brunn, *Denkmaeler*, n° 74. Cf. Ἐφημ. ἀρχ., 1886, p. 10, et P. J. Meier, *Jahrb. des arch. Inst.*, V, 1890, p. 209.

4. Benndorf, *Anzeiger der phil. hist. Classe der Wiener Akademie*, 16 nov. 1887. Furtwaengler, *Arch. Gesellschaft zu Berlin*, juillet 1887, cf. S. Reinach, *Revue arch.*, 1888, I, p. 69. M. Furtwaengler a soutenu de nouveau l'identification, *Meisterwerke*, p. 561 et suivantes.

5. *Corpus inscr. attic.*, IV, n° 27 *b*. Ἐφημ. ἀρχ., 1886, pl. 3, n° 2.



Héliog. P. Dujardin

Chassepot Imp.

TÊTE EN MARBRE
Dite d'« Eubouleus »
(Musée central d'Athènes)

chevelure bouclée et abondante. Mais comment, dès lors, distinguer Eubouleus de Triptolème? M. Kern nous semble avoir démontré, par des arguments très plausibles, que le prétendu Eubouleus est simplement un Triptolème, et la découverte, à Éleusis, de deux têtes presque semblables à celle-ci pour le type s'explique fort bien par l'importance du culte de Triptolème[1]. Le même type est d'ailleurs connu par une longue série de répliques romaines, notamment par le soi-disant Virgile du Vatican[2]; les Romains l'ont appliqué à leur *Bonus Eventus,* et sa diffusion se comprend mieux, semble-t-il, s'il s'agit d'un personnage mythologique plus connu que cet obscur Eubouleus.

Venons à l'œuvre dont le nom est ainsi contesté. Est-ce là le style de Praxitèle? Assurément quelques-uns des rapprochements établis par MM. Benndorf et Furtwaengler gardent toute leur valeur. Le type rappelle assez bien celui du Satyre capitolin. L'opposition cherchée entre le travail refouillé de la chevelure et les chairs minutieusement polies, la forme caractéristique des yeux, avec leur paupière inférieure très amortie, la douceur de l'exécution, rien de tout cela n'est en désaccord avec la tradition praxitélienne. Le style, malgré son caractère un peu flou, a une saveur qui dénonce une œuvre attique du quatrième siècle. Pourtant nous hésiterions à prononcer ici le nom de Praxitèle. Si la figure est réellement celle de Triptolème, il faut se souvenir que le maître athénien avait, dans une statue apportée à Rome, traité le type du jeune héros éleusinien[3]. Est-il invaisemblable qu'un de ses élèves ait à son tour repris le même sujet, en s'inspirant d'un modèle célèbre? Dans cette hypothèse, le marbre d'Éleusis, un peu postérieur à Praxitèle, dériverait directement de son école.

L'antiquité ne nous a laissé sur Praxitèle que des jugements sommaires, avec de nombreux témoignages d'admiration. Mais combien des renseignements plus précis sur sa vie, sur sa personne, prendraient de valeur, pour compléter ce que nous apprennent les monuments! On

1. O. Kern, *Mittheil. Athen*, XVI, 1891, p. 1-29.

2. Helbig-Toutain, *Guide,* I, nº 72. Pour les autres répliques, voir Benndorf, *art. cité*.

3. Pline, *Nat. Hist.,* 36, 23. Ce Triptolème de Praxitèle, M. Furtwaengler le reconnaît dans une tête du palais Pitti, à Florence (*Meisterwerke,* p. 568, fig. 106) qui nous semble plutôt un dérivé romain du type reproduit par la tête d'Éleusis. Signalons encore dans l'œuvre de Praxitèle un *Bonus Eventus*. Il est fort possible que l'Hermès avec l'inscription Εὐβουλεύς Πραξιτελους ait été une copie de l'une de ces deux œuvres, qualifiée d'Eubouleus par quelque Romain se piquant d'érudition éleusinienne.



devine, en effet, qu'entre l'œuvre et l'homme, il y a une étroite harmonie. Le peu que nous savons de sa vie nous le fait voir en possession d'une grande réputation, riche sans doute, mêlé à la vie élégante de son temps, fréquentant la plus célèbre courtisane d'Athènes. Ses prédilections avouées pour certains sujets équivalent à des confidences sur ses goûts, son tempérament, ses penchants les plus intimes. La beauté féminine avec toutes ses séductions, la beauté masculine encore adolescente, voilà, dans le monde des formes, celles qui l'attirent et le captivent ; le sculpteur des Éros, des Aphrodites, des jeunes Satyres, est par excellence le maître de la grâce. Et comme, entre la matière plastique et certaines acceptions de la forme, il y a de secrètes affinités, nous le voyons abandonner peu à peu le bronze pour se vouer au travail du marbre [1]. Ses chefs-d'œuvre sont des marbres ; c'est là qu'il trouve, sous son ciseau, les délicatesses les plus subtiles, les accents les plus personnels pour traduire dans un corps de femme ou d'éphèbe le moelleux de la chair et la souplesse de la vie.

Au dire d'un critique ancien, Praxitèle « a mêlé au marbre les passions de l'âme [2] ». L'éloge, assez banal, s'appliquerait aussi bien à Phidias ou à Scopas. Il faut s'entendre sur le pathétique de Praxitèle. Il ne semble pas que le maître attique ait traduit des passions bien violentes, ni fait passer dans le marbre des émotions profondes ou dramatiques. Les sentiments dont il se fait l'interprète n'ont rien d'âpre ni de violent. C'est la coquetterie chaste d'une Aphrodite, la quiétude nonchalante d'un Satyre, le charme vainqueur d'un Éros. Les légendes qui courent sur ses statues parlent de l'amour qu'elles inspirent à de jeunes fous ; rien qui ressemble à la gravité du sentiment religieux éveillé dans les âmes par la vue du Zeus de Phidias. Praxitèle est bien le représentant d'une génération raffinée à l'excès, un peu sceptique, éprise des élégances de la vie, chez qui les fortes passions se sont amorties, et qui demande à l'art des jouissances délicates plutôt que de puissantes émotions.

Étudier la forme humaine avec amour, avec une âme d'artiste accessible à toutes les séductions de la grâce, y trouver pour l'art des con-

1. « Praxiteles quoque marmore felicior, ideo et clarior fuit. » Pline, *Nat. Hist.*, 34, 69.

2. Diodore de Sicile, *Fragm.*, L. XXVI, 1.

quêtes nouvelles, telle semble bien être la préoccupation dominante de Praxitèle. Homme de tradition, novateur prudent, il se tient dans des régions tempérées; c'est surtout par la recherche de rythmes nouveaux sur des thèmes déjà connus, qu'il crée ces types du Satyre accoudé, de l'Aphrodite dévoilée, de l'Hermès portant Dionysos. Mais ces conquêtes lui appartiennent bien en propre, et il y met une marque si personnelle, qu'on est tenté de reconnaître son style dans des œuvres anonymes, comme ces figures d'Apollon au repos, ramenant languissamment le bras au-dessus de la tête, et dont l'Apollon Lycien du Louvre est un excellent spécimen[1] (fig. 154). N'est-ce pas Praxitèle qui a révélé à la plastique grecque tout ce qu'une attitude habilement combinée peut donner à la figure humaine de morbidesse et d'élégance?

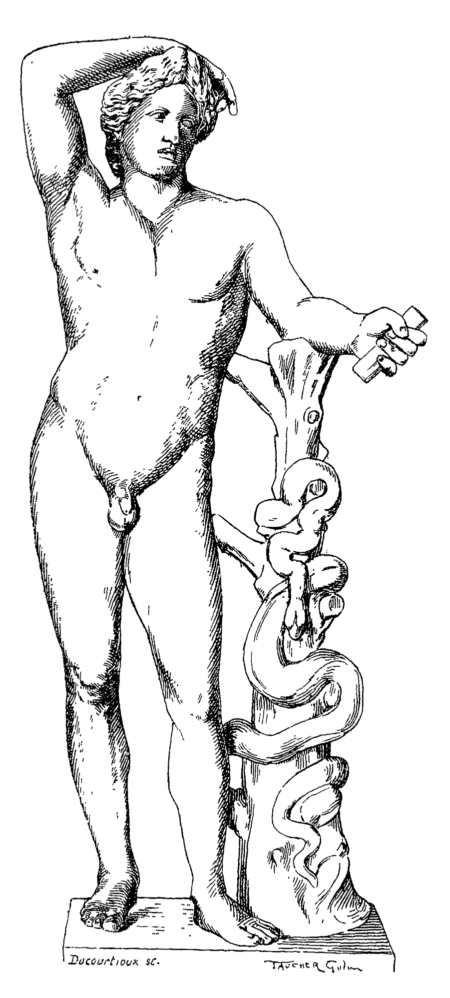


Fig. 154. — L'Apollon Lycien. (Musée du Louvre.)

Un sculpteur dont les chefs-d'œuvre les plus vantés sont surtout des figures isolées, est certainement un maître consommé dans le style et dans l'exécution. C'est ainsi qu'il faut entendre le mot d'un critique romain, affirmant qu'il s'est approché le plus près possible de la « vérité[2] ». Il ne s'agit point ici de réalisme, de recherche de la vérité individuelle; il s'agit de style et d'habileté dans le rendu des formes. Or, n'eussions-nous pas d'autres renseignements, nous saurions par les textes qu'avec Praxitèle la technique du marbre atteint son plus haut

1. Froehner, *Notice*, nº 75. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 570.
2. Quintilien, *Inst. orat.*, XII, 10, 9.

point de perfection [1]. Heureusement, nous avons mieux que des témoignages écrits. Nous pouvons apprécier ces qualités d'exécution en étudiant dans l'Hermès le fini du travail pour les parties nues, les contrastes ménagés entre les chairs polies avec amour et le travail de la chevelure, en constatant l'emploi du foret dont Praxitèle, par une heureuse innovation, s'est servi pour détacher les boucles des cheveux, et obtenir des effets imprévus. Aucun maître, avant lui, n'a plus moelleusement caressé le modelé des chairs, et n'y a porté un sentiment plus exquis des jeux d'ombre et de lumière.

Il faut enfin relever l'éloge que les connaisseurs romains faisaient des « têtes praxitéliennes » [2]. Là, peut-être, plus qu'ailleurs, éclate l'originalité du maître. Nous avons déjà noté le sentiment tout nouveau avec lequel Praxitèle modifie l'agencement classique de la chevelure dans ses statues, fait flotter les longues boucles de l'Éros de Thespies, féminise la coiffure de l'Apollon Sauroctone, et donne un tour d'une élégante simplicité aux bandeaux ondés de la Cnidienne. Mais surtout il imprime au type du visage un caractère très particulier, y introduit de fines nuances, donne aux yeux, par l'amortissement de la paupière inférieure, ce regard voilé et humide qu'on admirait dans la Cnidienne, fait jouer sur les lèvres ce demi-sourire qui égaie d'une expression malicieuse le visage de l'Apollon Sauroctone. De quelle fortune a joui, dans l'art des successeurs de Praxitèle, le type célèbre de la Cnidienne, de nombreuses répliques sont là pour l'attester. Il a ses dérivés qui n'en sont que des variantes, et certaines têtes, comme l'Aphrodite de Petworth, en gardent si bien le reflet, qu'on serait tenté d'en faire honneur au maître lui-même, s'il n'était imprudent de grossir outre mesure la liste de ses œuvres personnelles (fig. 155) [3].

Nous aurons plus d'une fois l'occasion de reconnaître l'influence de Praxitèle dans l'art du quatrième siècle. D'abord il a des disciples directs, qui recueillent son enseignement, et continuent sa tradition. Mais surtout il est intéressant de constater à quel point l'action de son

1. « Praxiteles marmore nobilitatus est. » Pline, *Nat. Hist.*, VII, 127. Cf. 36, 20.

2. « Praxitelia capita. » Cicéron, *de Divinat.*, II, 21, 48.

3. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 640 et suivantes. Atlas, pl. XXVI. M. Paul Arndt reconnaît également le style de Praxitèle dans une belle tête de Munich, n° 89. *Ueber einen Koratypus praxitelischer Zeit*, *Festschrift für J. Overbeck*, p. 96.

style se fait sentir dans les productions de l'art industriel. Tant d'œuvres charmantes ont été pour des artistes plus humbles une source inépuisable d'inspiration. Telle stèle attique nous montre une élégante figure accoudée qui reproduit un des rythmes favoris du maître [1]; le charme de la Cnidienne rayonne dans certaines têtes féminines des stèles funéraires. Enfin, les terres cuites tanagréennes semblent devoir à l'influence exercée par ses œuvres quelque chose de leur grâce. Depuis que nous connaissons les bas-reliefs de Mantinée, il est difficile de méconnaître une étroite parenté entre les Muses praxitéliennes et les coquettes figurines qui supplantent si rapidement les figures plus sévères modelées par les coroplastes du cinquième siècle; le jet élégant des draperies, la grâce familière des attitudes, sont autant de traits communs. L'analogie se poursuit jusque dans les têtes. On a signalé les analogies que présente, avec le type praxitélien, celui des figurines : la tête fort petite pour le corps, « les yeux longs et sensiblement fendus en amande, la bouche mignonne avec le retroussis de la lèvre inférieure d'une complexion un peu grosse », enfin la coiffure, aux bandeaux légèrement bouffants [2]. Ainsi l'esprit du grand sculpteur athénien revit encore dans ces gracieuses merveilles; elles sont comme pénétrées du charme émané de ses œuvres.

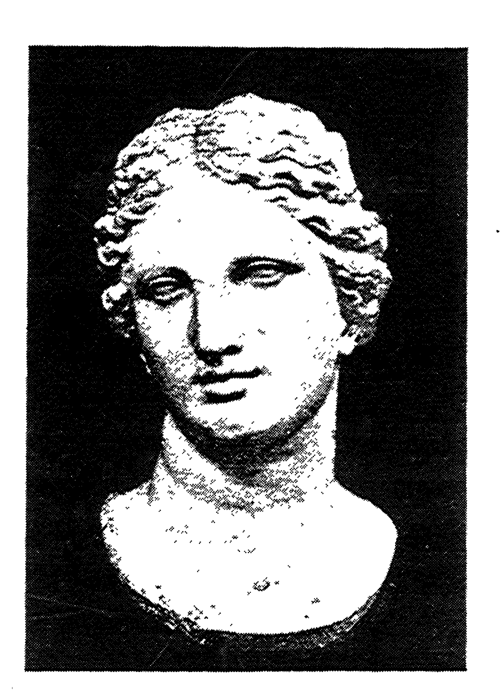


Fig. 155. — Aphrodite, tête en marbre. Collection de lord Leaconfield, à Petworth, Angleterre.

1. Michaelis, *Attische Grabreliefs, Zeitschr. für bild. Künst.,* N. F. IV, p. 233, fig. 21.
2. Pottier, *les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, p. 112.

CHAPITRE IV

LES COLLABORATEURS DE SCOPAS — LES SCULPTURES DU MAUSOLÉE

§ 1. — BRYAXIS ET LÉOCHARÈS.

Quand Scopas, dans tout l'éclat de sa gloire, entreprenait de décorer le somptueux tombeau élevé au roi carien Mausole, il s'associait des collaborateurs désignés à ce choix par une réputation déjà établie. C'étaient des Attiques, ou des sculpteurs que leurs travaux avaient fait connaître à Athènes. D'abord Timothéos, cet Athénien qui avait pris une part active à la décoration de l'Asclépiéion d'Épidaure ; puis deux maîtres plus jeunes, Bryaxis et Léocharès. Nous ne pouvons aborder l'étude des sculptures du Mausolée avant de nous être fait une idée de l'œuvre personnelle de ces artistes : nous aurons en effet à rechercher s'il est possible de faire à chacun sa part dans ce travail collectif, à examiner les théories qui les désignent comme les auteurs de tel ou tel morceau. Timothéos nous est déjà connu. Il nous reste à résumer ce que les sources littéraires et les monuments nous apprennent des deux autres.

Le nom de Bryaxis a une physionomie qui n'est pas attique ; il était certainement porté en Carie [1]. Pourtant, le seul témoignage que nous possédions sur l'origine du sculpteur lui donne la qualité d'Athénien. A supposer qu'il soit Carien de naissance, il faut donc admettre qu'il s'est formé à Athènes et qu'il y a vécu [2]. Nous connaissons d'ailleurs de

1. *Bull. de corresp. hellén.*, IV, 1880, p. 316.

2. Voir Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, p. 322. Le texte qui le signale comme un Athénien est celui de Clément d'Alexandrie. *Protreptica,* IV, 48. Il n'y a rien à tirer d'une inscription latine trouvée à Rome ; (*opus Bryaxidis*) Loewy, *ibid.*, n° 492.



lui une œuvre authentique, portant sa signature et récemment découverte à Athènes ; or, elle appartient à la période de ses débuts. C'était un monument consacré par trois phylarques, le père et les deux fils, en souvenir d'un prix qu'ils avaient remporté dans un concours hippique, pour une manœuvre de parade, l'*anthippasia*. La signature de Bryaxis se lit sur une des faces de la base sculptée qui supportait le monument [1] ; sur chacune des trois autres faces est représenté un cavalier s'avançant vers un trépied (fig. 156) [2]. Il serait injuste de juger Bryaxis d'après ces

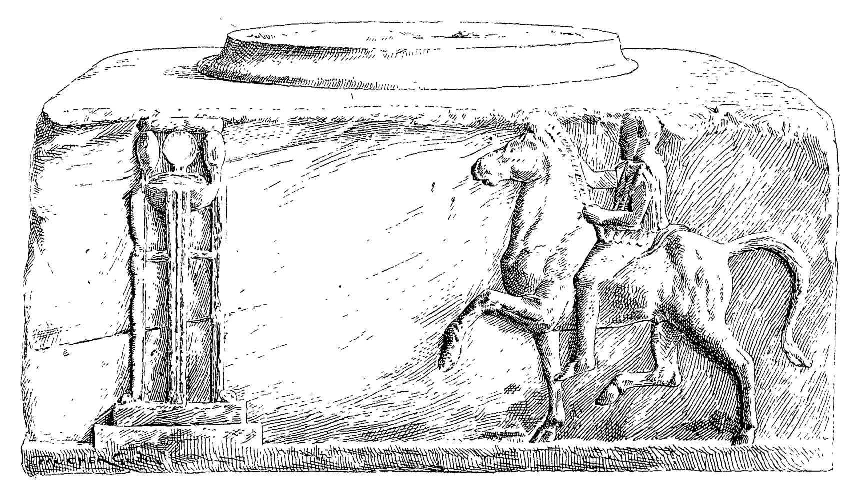


Fig. 156. — Base d'un monument commémoratif consacré par des phylarques athéniens. (Athènes.)

bas-reliefs, qui ne dépassent pas la moyenne ordinaire des productions de la sculpture industrielle ; les chevaux sont lourds d'aspect, les cavaliers traités suivant un type uniforme ; c'est le style courant des praticiens attiques. Il faut beaucoup plutôt reconnaître l'œuvre de Bryaxis dans une statue de Niké trouvée un peu plus tard auprès de cette base, et que M. Cavvadias restitue très heureusement en la plaçant sur une colonne (fig. 157) [3]. Cette œuvre fait plus d'honneur au sculpteur que

1. Βρύαξις ἐπόησεν. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, XV, 1891, p. 369. M. Homolle fait remarquer que dans l'inscription des phylarques on retrouve encore l'ancienne forme orthographique ο = ου, et qu'elle est par suite antérieure à 360.

2. Ces bas-reliefs ont été publiés par M. Couve, *Bull. de corresp. hellén.*, XVI, 1892, p. 550-559, pl. III-VII. Cf. Ἐφημ. ἀρχ., 1893, pl. 6 et 7, et *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars, 1894, p. 225 art. de S. Reinach.

3. Cavvadias, Ἐφημ. ἀρχ., 1893, p. 39-40, pl. 4 et 46, pour la restitution du monument.

les bas-reliefs. Exécutée pour être vue de face, la Victoire a la belle allure des Nikés d'Épidaure; elle est traitée largement, mais les qualités de style ne laissent pas de doute sur les affinités qui rattachent Bryaxis à l'école attique.

Un Asclépios et une Hygie, exécutés pour Mégare, étaient une œuvre plus importante, où l'artiste avait pu déployer plus à l'aise ses qualités[1]. Mais il est intéressant de remarquer qu'après avoir travaillé pour Athènes et pour Mégare, Bryaxis met désormais son talent au service des villes grecques d'Asie Mineure. Attiré en Carie par sa collaboration avec Scopas, vers 350, il semble avoir passé en Asie le reste de sa vie. C'est donc dans la seconde moitié du quatrième siècle qu'il convient de placer le Dionysos de Cnide, le Zeus et l'Apollon escortés de lions que possédait la ville lycienne de Patara, les cinq divinités colossales commandées par les Rhodiens, et l'Apollon que le roi de Syrie, Antiochos Philadelphe, avait transporté dans le temple de Daphné, près d'Antioche. La statue était naturellement antérieure à la fondation du temple, Antioche n'ayant pris son grand développement et reçu son nom qu'au troisième siècle, vers 298. Nous pouvons reconnaître sur les monnaies romaines d'Antioche une esquisse abréviative de la statue, Apollon, en longue robe de citharède, tenant la lyre[2]. Mais le principal intérêt de l'œuvre résidait dans la technique; Bryaxis avait fait revivre les anciens procédés appliqués aux statues *acrolithes,* où la tête et les extrémités seules étaient en marbre. Le corps était en bois doré, les



Fig. 157. — Torse de Niké, trouvé près de la base du monument des phylarques. (Athènes.)

1 Pour ces statues et les suivantes, voir les textes recueillis par Overbeck, *Schriftquellen,* nº 1316-1327. Cf. Brunn, *Griech. Künstler,* I, p. 383 et suivantes.

2. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie,* p. 111, *Apollon, Münztafel,* V, nº 39, et page 96.

parties nues en marbre, les yeux incrustés de pierres précieuses[1]. Une pareille technique n'excluait pas la souplesse dans l'exécution, et nous pouvons imaginer un travail aussi poussé que l'est, par exemple, celui des statues de bois italiennes du quinzième siècle, sculptées par les élèves de Quercia.

Bryaxis pratiquait donc ces procédés de dorure et d'incrustation qui n'avaient pas cessé d'être en vigueur dans la statuaire chryséléphantine. Peut-on arguer de ce fait pour lui attribuer une œuvre d'une technique bizarre et compliquée, autour de laquelle s'était formée une véritable légende? Nous voulons parler de ce soi-disant Pluton de Sinope, qu'un Ptolémée avait fait venir du Pont, sur la foi d'un songe, et consacré à Alexandrie, dans le Sérapéum de Rhakotis[2]. Suivant le stoïcien Athénodore de Tarse, cité par Clément d'Alexandrie, la technique de la sta-

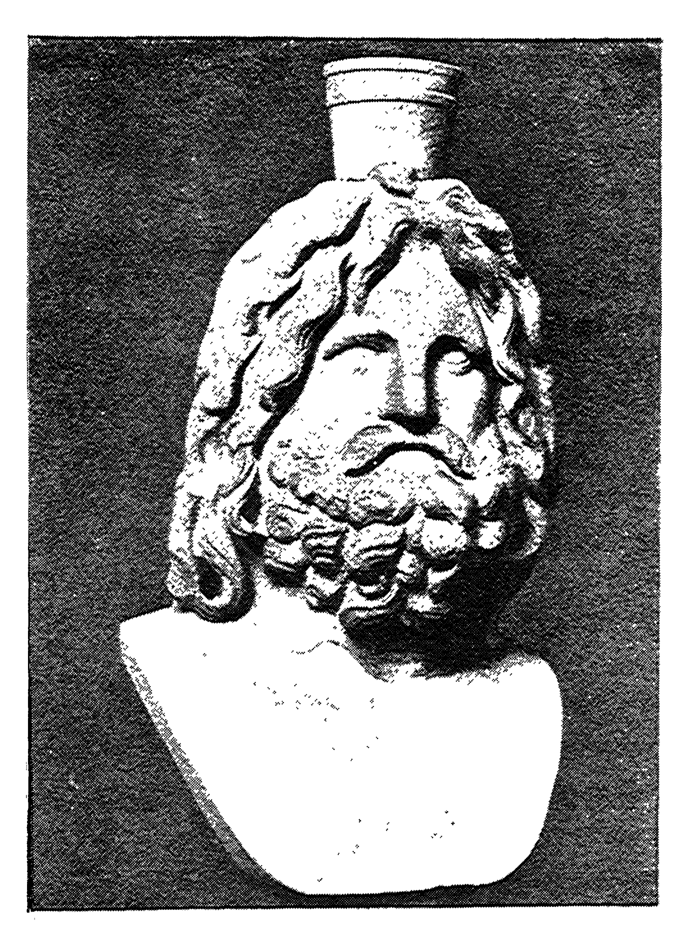


Fig. 158. — Buste de Sérapis. (British Museum.)

1. Libanius, *Orat.*, 61. Une description plus minutieuse nous a été conservée par un texte peu connu, un passage de l'*Histoire ecclésiastique* de Philostorge, que M. Max Egger a commenté dans la *Revue des études grecques*, 1889, p. 102.

2. Clément d'Alexandrie, *Protrept.*, IV, 48. Sur le culte de Sérapis à Alexandrie, voir G. Lafaye, *Histoire des divinités d'Alexandrie*, p. 16-17.

tue était des plus singulières; on y voyait réunis l'or, l'argent, le bronze, le fer, le plomb, l'étain, toutes les variétés des pierres précieuses et des pierres dures de l'Égypte. Faut-il donc reconnaître dans Bryaxis le créateur de ce type du Sérapis égyptien hellénisé, si fréquemment reproduit sous les successeurs d'Alexandre, avec sa barbe touffue, sa haute coiffure en forme de *modius*, son air doux et bienveillant (fig. 158)[1]? Mais remarquons que nous nous trouvons ici en présence de deux traditions très différentes. Athénodore, le seul qui cite le nom de Bryaxis, en le distinguant d'ailleurs formellement du contemporain de Scopas, place l'exécution de la statue au temps de Rhamsès le Grand; c'était, affirme-t-il, un portrait d'Osiris, commandé par le Pharaon[2]. Dans la tradition, toute différente, qui attribue à Ptolémée Soter ou à Ptolémée Philadelphe la consécration de la statue de Pluton venue de Sinope, il n'est pas question de Bryaxis[3]. Nous sommes donc autorisé à considérer comme une œuvre contemporaine des Ptolémées la statue de style grec qui a servi de prototype au Sérapis hellénisé[4], et de fait, les plus anciennes représentations de ce dieu sous sa forme grecque, celles des monnaies de Ptolémée VI, nous montrent un type très voisin de celui de Zeus dans l'école de Lysippe[5]. En revanche, il n'y a aucune raison de contester le portrait de Séleucos attribué à Bryaxis[6]. Qu'il soit antérieur ou postérieur à l'année 321, où Séleucos prend le titre de roi de Syrie, il n'en atteste pas moins que l'activité du sculpteur se prolonge assez tard dans la seconde moitié du quatrième siècle.

Le dernier des collaborateurs de Scopas, Léocharès, était-il Athénien? On ne saurait se fier absolument au témoignage d'une inscription grecque de Florence, gravée à l'époque romaine, et qui lui donne

1. Par exemple le buste ci-joint du British Museum et celui du Vatican. Helbig-Toutain, *Guide*, I, nº 241. C'est l'opinion soutenue par Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, I, p. 384 et suivantes.

2. Athénodore déclare que c'était une statue très ancienne, qui n'était pas faite de main d'homme (ἀχειροποιήτον). Il ajoute qu'elle n'est pas de Bryaxis l'Athénien, mais d'un homonyme (οὐχ ὁ Ἀθηναῖος, ἄλλος δὲ τις ὁμώνυμος ἐκείνῳ τῷ Βρυάξιδι). M. Kroker a relevé, dans le passage de Clément d'Alexandrie, tous les faits qui permettent de combattre l'attribution de cette statue à Bryaxis. *Gleichnamige griech. Künstler*, p. 20.

3. Clément d'Alexandrie, *passage cité*. Plutarque, *de Iside*, 28, Tacite, *Histoires*, IV, 63, 64.

4. Cf. les conclusions de M. Michaelis, *Journal of Hellenic Studies*, VI, 1885, p. 289 et suivantes.

5. Imhoof Blumer, *Portraetkoepfe auf ant. Münzen hellenisierter Völker*, pl. VIII, 12.

6. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 73.

cette qualité [1]. Mais ce qui est certain, c'est qu'il travaille à Athènes, qu'il y fonde sa réputation par des œuvres nombreuses, et que, par la nature de son talent, il se rattache à la tradition attique. Moins âgé que Scopas, il appartient à la jeune génération de l'école athénienne; s'il débute vers 360, il peut encore assister au drame de Chéronée, et se laisser séduire par l'éclat de la royauté macédonienne. Ses dernières œuvres sont consacrées à glorifier la famille de Philippe au lendemain de Chéronée (338), et à illustrer un épisode de la vie d'Alexandre. La date extrême de sa période d'activité nous conduit vers l'année 323 [2].

Une des œuvres les plus anciennes de Léocharès est un portrait, celui d'Isocrate, dédié par le général athénien Timothéos, en avant du grand temple d'Éleusis; il est forcément antérieur à l'exil de Timothéos, banni en 355 [3]. Le sculpteur paraît avoir cultivé avec succès le genre du portrait, auquel le réalisme de Démétrios a donné des ressources toutes nouvelles. C'est bien une œuvre réaliste que ce portrait du marchand d'esclaves Lykiskos, où l'artiste avait rendu, avec une vérité saisissante, l'expression rusée et servile du maquignon [4]. La vanité des bourgeois d'Athènes, qui multiplie les commandes de portraits, lui fournit d'autres occasions de manifester son talent. Avec la collaboration de son contemporain Sthennis, il exécute le portrait en pied des membres de toute une famille athénienne, celle de Pasiclès, et cette série de statues est consacrée sur l'Acropole [5]. Un autre groupe de statues, des portraits sans doute, s'élevait près du Prytanée, et portait sur sa base la signature de Léocharès [6]. Enfin une suite d'inscriptions, recueillies aux abords de l'Acropole, atteste que le maître avait la vogue, et que les commandes d'ex-voto, de bas-reliefs pour des stèles votives, affluaient à son atelier [7].

1. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, n° 505.

2. Voir Brunn, *Griech. Künstler*, I, p. 386-391.

3. Pseudo-Plutarque, *Vie des dix orateurs*, *Isocrate*, p. 27, avec la dédicace métrique.

4. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 79. Pour ce texte et ceux qui sont relatifs aux autres œuvres de Léocharès voir Overbeck, *Schriftquellen*, n°s 1303-1315.

5. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, n° 83. La base, retrouvée entre les Propylées et le Parthénon, a été utilisée sous l'Empire et a servi de piédestal pour des statues d'Auguste, de Drusus, de Germanicus et de Trajan.

6. Loewy, *ibid.*, n° 77.

7. Loewy, *ibid.*, n°s 78, 82.

Mais s'il témoigne une certaine prédilection pour le portrait, Léocharès n'abandonne pas les thèmes religieux que l'art du quatrième siècle continue à traiter en les renouvelant. En cela, il est bien de son temps : respectueux de la tradition, novateur dans le style et dans l'expression. C'est du moins ce qu'on peut inférer des textes qui lui attribuent de nombreuses statues de culte, exécutées en grande partie pour Athènes : ainsi, le Zeus Polieus de l'Acropole, dont les monnaies attiques de l'époque impériale nous ont peut-être conservé la silhouette [1], et le Zeus avec le foudre, transporté à Rome dans le temple de Jupiter tonnant au Capitole. Au Pirée, derrière un portique voisin de la mer, on voyait de lui un autre Zeus groupé avec la figure allégorique du peuple. Le sculpteur traite aussi le type d'Apollon, notamment dans une statue célèbre, celle de l'Apollon secourable (*Alexikakos*) qui se dressait devant le temple du dieu, au Céramique d'Athènes, à côté de la statue plus ancienne exécutée par Calamis.

Quand les travaux du Mausolée conduisent Léocharès en Asie Mineure, le sculpteur est déjà fort connu. Il est naturel que les habitants d'Halicarnasse s'adressent à lui, et lui commandent la statue d'Arès qui prend place dans un temple de leur ville. Mais Léocharès revient en Grèce, et dans les dernières années de sa carrière, il met son talent au service de la nouvelle puissance qui a brisé à Chéronée les suprêmes résistances d'Athènes; il semble qu'il devienne, comme Lysippe, le sculpteur officiel de la famille royale de Macédoine. A Olympie, il décore de statues chryséléphantines l'édifice circulaire dédié à Philippe après Chéronée, le *Philippéion :* ces statues sont les portraits des membres de la famille royale, Philippe et Alexandre, Olympias, Amyntas, et sa femme Eurydiké [2]. Plus tard, quand Alexandre a déjà parcouru l'Asie en vainqueur, l'ami du roi, Cratère, lui commande un groupe de bronze destiné à Delphes, et rappelant un épisode d'une de ces grandes chasses royales qu'Alexandre aimait à conduire, à l'imitation des souverains asiatiques. Un bas-relief du Louvre, trouvé à Messène, nous a sans doute conservé le souvenir du groupe de Léocharès (fig. 159) [3]. Le roi, représenté comme un nouvel Héraclès, nu,

1. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie,* I, p. 54.
2. Pausanias, V, 20, 9.
3. Loeschcke, *Jahrbuch des arch. Inst.,* III, 1888, p. 189, pl. VII.

la peau de lion flottant au bras gauche, attaque avec sa bipenne un lion qui vient de terrasser un chien; un cavalier accourt à la rescousse : c'est Cratère, armé d'une lance, et coiffé de la *causia* macédonienne. Lysippe, disait-on, avait collaboré au groupe; sans doute il s'était réservé l'honneur de reproduire les traits d'Alexandre.

Tous ces témoignages attestent la fécondité et la réputation de Léocharès; mais nous avons mieux encore, pour apprécier le caractère original de son talent. Un groupe en marbre du Vatican, plus petit

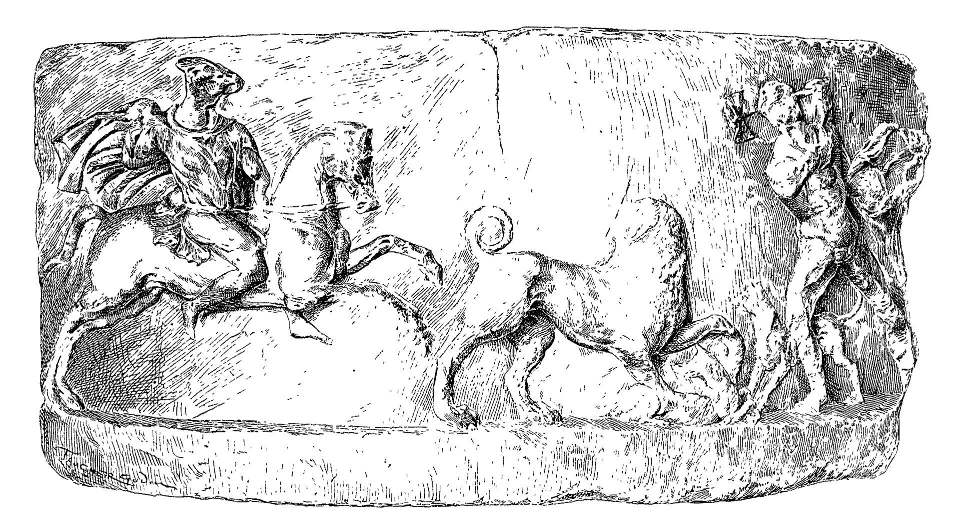


Fig. 159. — Alexandre chassant le lion avec Cratère. Bas-relief du Musée du Louvre.

que nature, est une copie réduite, mais assez fidèle, semble-t-il, d'un groupe de bronze où l'artiste avait représenté l'aigle de Zeus enlevant Ganymède. L'œuvre avait dû être transportée à Rome, car Pline ne se contente pas de la mentionner; il admire avec quel soin l'oiseau enlevait son précieux fardeau, prenant garde de ne pas meurtrir avec ses serres aiguës, même à travers l'étoffe du manteau, les chairs délicates de l'enfant[1]. Telle est bien la donnée du groupe du Vatican (fig. 160)[2]. Déployant ses grandes ailes qui se projettent suivant une ligne horizontale, le regard pointé vers le ciel, le bec ouvert comme pour jeter un cri de triomphe, l'aigle enlève d'un vigoureux essor le jeune ber-

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 79.

2. Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 400, avec la bibliographie ancienne. Brunn, *Denkmaeler*, n° 158.

ger qu'il tient avec précaution entre ses serres. Ganymède vient de quitter le sol; sa syrinx est tombée de ses mains, et son chien hurle au perdu, assis au pied du tronc d'arbre qui soutient le groupe. Des restaurations malheureuses ont dénaturé certaines parties de la figure de Ganymède et surtout le mouvement du bras gauche qui s'arrondit prétentieusement avec un geste de danseur; sans doute la main, plus relevée, se dirigeait vers le cou de l'aigle, pour chercher un point d'appui. Ces réserves faites, il reste une figure habilement construite, avec une recherche évidente de la symétrie contrariée dans la direction des bras et des jambes. La tête est caractéristique, et nous verrons plus tard que ce type juvénile, avec les cheveux bouclés et flottants, trouvera faveur au temps des successeurs d'Alexandre. Mais surtout le groupe du Vatican nous permet d'apprécier toute la hardiesse d'une conception qui fait honneur au génie inventif de Léocharès. Qu'on y réfléchisse en effet; il ne s'agit plus simplement de montrer une figure ailée, une Niké par exemple, s'enlevant au battement de ses propres ailes : c'est là une difficulté que l'art grec a vaincue depuis longtemps. Ici, le sculpteur va beaucoup plus loin. Représenter une figure suspendue dans le vide, enlevée comme un fardeau par un être ailé; donner au groupe un mouvement ascensionnel, et faire oublier, par l'élan de ce mouvement, le soutien artificiel que commandent des exigences impérieuses; transporter, en un mot, dans la statuaire une conception qui est du domaine de la plastique ou du bas-relief, voilà le problème résolu par Léocharès. Le sculpteur avait-il emprunté le sujet à quelque tableau? Un peintre avait-il, avant lui, montré le groupe suspendu dans les airs, comme nous le voyons dans un beau relief en bronze décorant un couvercle de miroir [1]? Il n'y a là rien d'impossible; mais le mérite de Léocharès n'en est pas diminué. Il lui reste l'honneur d'avoir triomphé avec une singulière aisance d'une difficulté redoutable, et d'avoir enrichi la plastique d'un thème nouveau.

Le Ganymède du Vatican n'est plus la seule œuvre où nous puissions étudier le style et la manière de Léocharès. Après bien des controverses, une statue célèbre, connue depuis des siècles, semble enfin

1. Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, notice de la planche CXLVII.

avoir trouvé sa place dans l'histoire de l'art, et toutes les vraisemblances permettent de l'attribuer au maître athénien. L'Apollon du Belvédère fut découvert vers la fin du quinzième siècle, non pas, comme

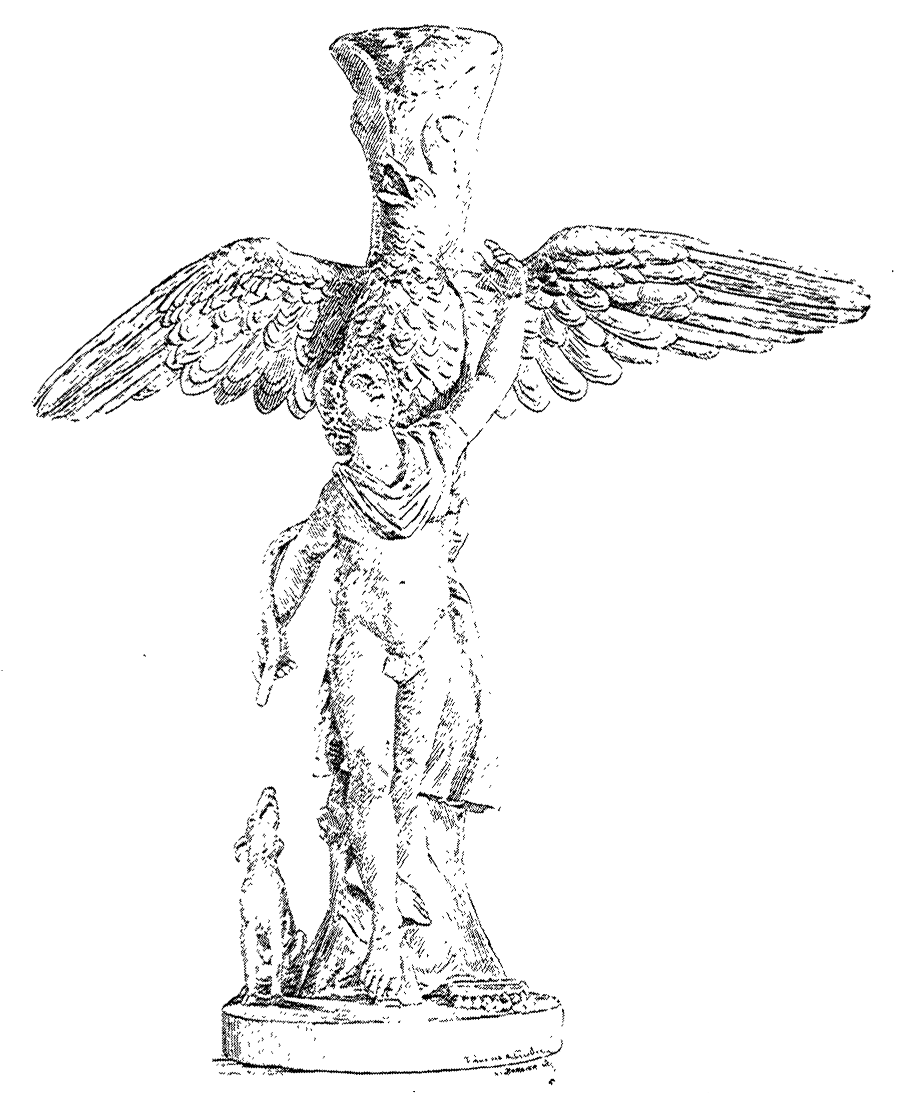


Fig. 160. — Ganymède enlevé par l'aigle. (Rome, Vatican.)

on l'a souvent répété, à Porto d'Anzo, mais près de Grotta Ferrata, dans une propriété du cardinal Julien de la Rovère[1]. Lorsque le cardinal

1. Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 160. Pour le lieu de la trouvaille voir Ch. Hülsen, *Jahrb. des arch. Inst.*, V, 1890, *Arch. Anzeiger*, p. 48. Sur l'histoire du Belvédère et des statues de l'*Antiquario* des papes, voir Michaelis, *Statuenhof im vaticanischen Belvedere*, *Jahrbuch des arch. Inst.*, V, 1890, p. 5-72.



eût été élevé au trône pontifical sous le nom de Jules II, il le fit transporter de son palais, voisin des SS. Apostoli, au Belvédère du Vatican où il n'a pas cessé d'occuper une place d'honneur. Un élève de Michel-Ange, Montorsoli, restaura les parties brisées, l'avant-bras droit, la main gauche, et la partie supérieure du tronc d'arbre de soutien (fig. 161)[1]. L'interprétation de Montorsoli était celle qui prévalut longtemps et fournit à Winckelmann le thème de ses commentaires enthousiastes. Le dieu sortait vainqueur de sa lutte contre le serpent Python; il s'avançait avec une fierté dédaigneuse, la main gauche tenant l'arc, le bras droit retombant, avec le geste du tireur qui vient de décocher une flèche. Telle était l'opinion courante, jusqu'au moment où Stephani publia une statuette de bronze, conservée à Pétersbourg dans la collection du comte Stroganoff, et trouvée, disait-on, à Paramythia en Épire[2]. C'était une copie de la statue du Vatican, mais avec un détail nouveau : la main gauche tenait un objet brisé où Stephani reconnaissait un fragment d'égide[3]. Dès lors il fallait renoncer à l'interprétation de Winckelmann. Apollon tenait l'égide dont la vue inspire la terreur, et avec une expression de colère hautaine, il mettait en fuite des ennemis épouvantés. Et quels ennemis, sinon les Galates qui en 279 avaient passé en Grèce, attaqué Delphes, et s'étaient repliés en déroute, saisis d'une folle panique à la vue d'Apollon combattant dans les rangs des Phocidiens? L'original de la statue du Vatican se trouvait ainsi daté à coup sûr : c'était un ex-voto rappelant la défaite des Galates, érigé à Delphes peu de temps après l'année 278. Mais le bronze Stroganoff, élément essentiel de cette combinaison, est-il réellement antique? Parmi les érudits qui l'ont examiné, plusieurs en contestent l'authenticité[4]. M. Furtwaengler la nie résolu-

1. On connaît des dessins antérieurs à la restauration, voir Michaelis, *loc. cit.*, p. 10. Cf. E. Müntz, les *Antiquités de la ville de Rome aux quatorzième, quinzième et seizième siècles. Rev. arch.*, 1887, I, p. 179 ; l'auteur signale d'après les notes de Justi, un dessin fait, vers la fin du quinzième siècle, par un artiste italien, dont le livre de dessins est conservé à l'Escurial.

2. Stephani, *Apollon Boedromios*, Pétersbourg, 1860.

3. Nous n'énumérerons pas tous les mémoires qui ont été consacrés à discuter la nature de ce fragment. On trouvera la bibliographie de la question dans Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, III, *Apollon*, p. 248, 1887. L'intérêt de ces polémiques est aujourd'hui tout à fait épuisé.

4. Suivant M. Hoffmann (*Herm-Apollo Stroganoff*, Marbourg 1889) le bras avec le morceau d'égide n'appartient pas à la statuette. Cf. Winter, *Jahrb. des arch. Inst.*, VII, 1892, p. 165, *Der Apoll von Bel-*

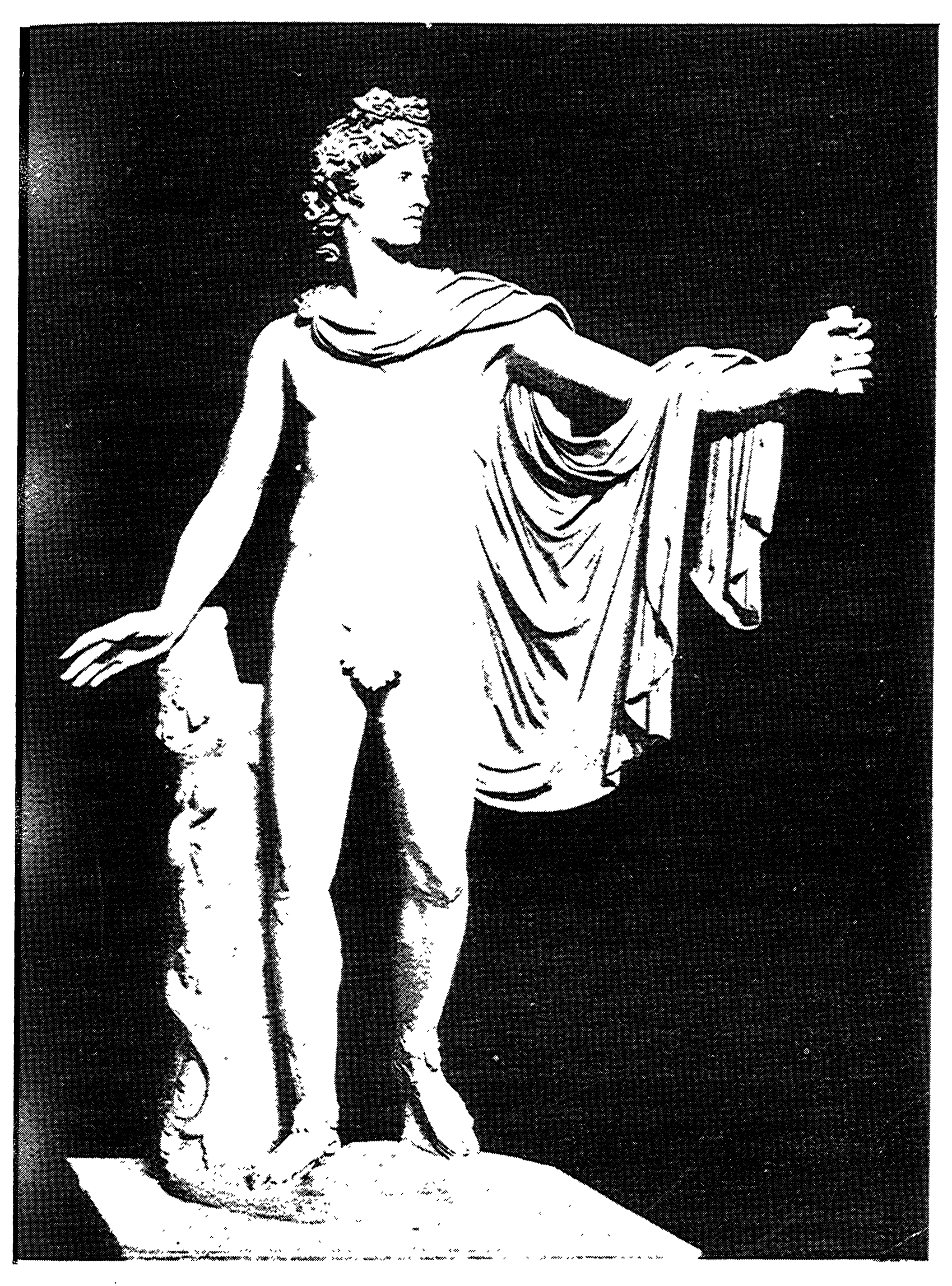


Fig. 161. — L'Apollon du Belvédère. (Rome, Vatican.)

ment, et affirme que les caractères techniques accusent une origine moderne[1]. Il faut donc écarter un témoignage suspect, et demander à la statue du Vatican la solution du problème.

Pour l'attribut de la main gauche, Montorsoli avait vu juste. On ne comprendrait pas le carquois suspendu aux épaules, si le dieu n'avait tenu l'arc. Quant à la main droite, on doit en supprimer le geste prétentieux, l'imaginer plus tombante, et y replacer le rameau de laurier dont les feuilles sont encore visibles sur le tronc d'arbre de soutien ajouté par le copiste qui a traduit en marbre le bronze original. Ce rameau, c'est l'emblème de la purification; c'est, nous l'avons vu, l'attribut que portait l'Apollon *Alexikakos* de Calamis, consacré dans le temple d'Apollon Pronaos, au Céramique d'Athènes. Or, Léocharès avait exécuté pour le même temple une statue d'Apollon; est-il téméraire de croire qu'il avait repris, en se conformant au goût de son temps, l'ancien type du dieu, tenant l'arc et le rameau, tel qu'on le voit figuré sur des monnaies archaïques[2]? L'hypothèse prend plus de force encore si l'on compare la statue du Belvédère au Ganymède du Vatican. Cette symétrie contrariée dans la pose des bras et des jambes, ce mouvement de la draperie, ce travail poussé de la chevelure flottante se retrouvent dans le Ganymède, comme l'a remarqué M. Winter, et l'Hermès de Praxitèle nous a montré la même importance donnée au relief des sandales, véritable travail de ciselure qui fait valoir l'exécution caressée des chairs. Considérez l'ensemble de la statue, la tenue générale du style : vous n'y relèverez rien qui ne soit conforme aux habitudes d'art du quatrième siècle. Reste, il est vrai, la forme de la coiffure, qui pourrait indiquer une date postérieure. Cet agencement compliqué de la chevelure bouclée, ondulée, frisant sur le cou, ramassée sur le sommet de la tête en un large nœud, a souvent été invoqué comme un argument pour reporter à l'époque hellénistique l'original de la statue; tout au moins on a pu le mettre

vedere. Dans cet important article, M. Winter développe avec une grande sagacité les raisons qui lui font attribuer à Léocharès l'original de la statue du Vatican.

1. Furtwaengler, *Meisterwerke der griech. Plastik*, p. 660 et suivantes. M. Furtwaengler consacre à la statue du Belvédère une étude très pénétrante, qui confirme les conclusions de M. Winter. Nous ne faisons ici que résumer les recherches des deux critiques.

2. Overbeck, *Apollon, Münztafel*, 3, 52. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 663, note 4.

au compte d'un copiste, s'inspirant librement du modèle. La réplique la plus voisine de l'original serait une tête en marbre du musée de Bâle, achetée à Rome par le sculpteur Steinhaeuser, morceau d'une belle facture, où la fierté impérieuse de l'expression est rendue avec beaucoup d'énergie, mais où la chevelure est traitée plus simplement [1]. Pourtant rien n'empêche d'admettre que ce type de coiffure ait été connu des maîtres du quatrième siècle; on l'observe sur des monnaies d'Amphipolis, frappées avant 358 [2], et d'ailleurs un contemporain de Praxitèle ne pouvait-il pas s'inspirer des raffinements introduits par le grand maître attique dans l'exécution de la chevelure? En réalité, la tête Steinhaeuser est beaucoup plutôt une copie grecque, librement faite, et c'est dans la copie romaine du Vatican qu'il convient de chercher les caractères essentiels de l'original.

Nous n'entreprendrons pas de reviser les jugements très contradictoires formulés par la critique moderne sur l'Apollon du Belvédère. Louée à l'excès, dénigrée injustement, cette statue fameuse a été la victime de théories esthétiques trop générales; elle ne mérite ni les éloges lyriques de Winckelmann, ni les dédains provoqués par une admiration exagérée. Replaçons-la à sa date, à son rang historique : elle est l'œuvre d'un maître qu'on cite avec honneur à côté de Praxitèle et de Scopas; œuvre d'un grand style, d'une irréprochable pureté de lignes, d'une élégance savante et pondérée, d'un rythme singulièrement harmonieux. Qu'on y relève une certaine tendance à allonger les proportions, une recherche un peu efféminée dans la coiffure, une sorte de correction académique, nous n'y contredirons pas. Tel paraît avoir été le caractère des œuvres de Léocharès, car un texte ancien nous permet de le considérer comme un maître soigneux, raffiné, épris de toutes les élégances de la forme [3].

Entre l'Apollon du Belvédère et la célèbre statue du Louvre connue sous le nom de « Diane de Versailles » (fig. 162), on a depuis longtemps

1. *Mon. inediti*, VIII, pl. 39, 40. Kekulé, *Arch. Zeitung*, 1878, pl. 2. M. Winter pense que la tête Steinhaeuser nous fournit la copie la plus fidèle. M. Furtwaengler nous semble être dans le vrai en la considérant comme une copie un peu arrangée.

2. Head, *Historia numorum*, p. 190.

3. Pseudo-Platon, *Epist.*, 13, p. 361. L'auteur de la lettre, adressée à Denys de Syracuse, parle d'une œuvre de Léocharès qu'il qualifie de πάνυ κομψόν.



reconnu une étroite parenté de style [1]. La théorie qui la groupe avec



Fig. 162. — Artémis, dite « la Diane de Versailles ». (Musée du Louvre.)

1. Pour l'histoire de la statue, transportée d'Italie en France sous François Ier, et placée d'abord au château de Meudon, puis à Fontainebleau, puis au Louvre, envoyée à Versailles par Louis XIV, et rendue au Louvre le 18 pluviôse an VI, voir la notice de Froehner, *Notice*, nº 98. La statue a été restaurée au seizième siècle par Barthélemy Prieur.

l'Apollon, et avec une Athéna du musée Capitolin, pour reconstituer l'ex-voto delphique consacré après l'attaque des Galates, a trouvé et trouve encore des défenseurs [1]. Mais si l'hypothèse doit être rejetée pour l'Apollon, il en est de même pour la « Diane de Versailles » ; on imagine difficilement que cette figure de chasseresse, escortée de la biche, ait trouvé place dans une scène de combat. Ce qui reste vrai, c'est qu'elle semble conçue pour faire pendant à l'Apollon, et qu'elle est sans doute une création du même artiste. Rien d'ailleurs, dans cette statue, ne défend de l'attribuer au quatrième siècle; ni le type de la tête, qui rappelle celui de la Diane de Gabies, ni la forme du costume, ni le mouvement de marche rapide déjà prêté par Praxitèle à son Artémis d'Anticyre [2]. On y retrouve les mêmes caractères que dans l'Apollon du Belvédère : correction un peu froide, grande élégance et remarquable sveltesse des formes, tenue de style très sévère. Ces analogies sont telles, qu'elles nous autorisent à prononcer encore ici le nom de Léocharès.

Nous connaissons dès lors les collaborateurs de Scopas au Mausolée. De près ou de loin, ces trois sculpteurs se rattachent à l'école attique ; mais chacun d'eux paraît avoir sa physionomie distincte. Il faut d'ailleurs noter un fait qui a son importance. Plus jeunes que Scopas, Bryaxis et Léocharès étaient loin d'avoir atteint, en 353, la fin de leur carrière, et sans doute le grand sculpteur pouvait exercer sur ce groupe d'artistes l'autorité que lui conféraient son âge et sa réputation.

§ 2. — LES SCULPTURES DU MAUSOLÉE.

En 387, quand la paix d'Antalcidas rendit la Carie à la Perse, cette province fut placée sous l'autorité d'un satrape d'origine carienne, Hécatomnos. Le titre de satrape resta le privilège de la famille d'Hécatomnos, et à sa mort, en 377, son fils Mausole lui succéda. Mausole, que Pline appelle assez dédaigneusement « un roitelet de Carie [3] » paraît avoir été un dynaste puissant, et un vassal assez indépendant de la

1. Overbeck, *Griech. Plastik*, II, p. 379, fig. 213. Voir, pour la discussion de ces théories, Wieseler, dans les *Denkmaeler* de Müller-Wieseler, II, nº 157.
2. Cf. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 558.
3. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 30. Les titres que les auteurs grecs donnent aux satrapes de Carie sont



Perse. Grand bâtisseur, il abandonne l'ancienne résidence d'Hécatomnos, Mylasa, et choisit pour capitale Halicarnasse qu'il transforme et rebâtit d'après un plan nouveau, dont Vitruve loue la grandeur et la symétrie. Admirateur de la civilisation grecque, il frappe des monnaies du plus pur style rhodien, rédige ses décrets en grec, et ne le cède pas, pour le philhellénisme, à ces dynastes lyciens dont nous avons étudié plus haut les fastueuses sépultures. A sa mort, survenue en 353[1], le pouvoir passa aux mains de sa sœur Artémise qu'il avait épousée, suivant un usage carien. La veuve du satrape fit éclater sa douleur avec un faste tout oriental. Concours de poésie et d'éloquence, jeux funéraires, rien ne fut épargné pour célébrer dignement des obsèques royales. La Grèce fournit les poètes et les orateurs. Théodecte remporta le prix avec une tragédie intitulée « Mausollos », et Théopompe vainquit son maître d'éloquence, Isocrate. Mais c'est surtout dans la construction du tombeau qu'Artémise déploya un luxe extraordinaire. L'architecte Pythios, qui devait quelques années plus tard construire le temple de Priène, en dressa le plan, de concert avec Satyros; il exécuta même, dit-on, le groupe sculpté qui le couronnait. Les sculptures décoratives furent confiées aux maîtres dont nous connaissons déjà les œuvres, Timothéos, Bryaxis, Léocharès et Scopas[2]. Les travaux durèrent plusieurs années, et Artémise mourut en 351, sans les avoir vus terminés. Le nom de Mausolée, devenu un terme générique, atteste suffisamment l'admiration que provoqua l'œuvre de Pythios. L'antiquité la comptait parmi les sept merveilles du monde, et dans un de ses dialogues, Lucien pouvait faire dire à Mausole, conversant avec Diogène : « J'ai dans Halicarnasse un tombeau immense, tel que jamais mort n'en a eu de plus splendide. Les chevaux et les hommes qu'on y a sculptés sont si admirablement faits, et d'un si beau marbre, qu'on ne saurait aisément trouver même un temple aussi magnifique. Crois-tu maintenant que je n'aie pas raison d'être fier[3]? »

ceux de σατράπης, δυνάστης, τύραννος, βασιλεύς etc. Cf. Babelon, *Catal. des monnaies grecques. Les Perses Achéménides*, Introduction, p. LXXXV.

1. C'est la date donnée par Diodore de Sicile et acceptée par Clinton, *Fasti Hellenici*, II, 286. Pline (*loc. cit.*) fait mourir Mausole en 351-350.

2. Vitruve nomme aussi Praxitèle (VII, *praefat.* 12). Mais ce témoignage reste douteux.

3. Lucien, *Dial. des Morts*, 24.

Le tombeau de Mausole resta longtemps intact[1]. Grâce à son caractère de monument funéraire, il put échapper aux iconoclastes, et subsister pendant toute la durée de l'Empire byzantin. On ignore à quelle date l'édifice commença à se dégrader ; mais il est certain que la destruction en fut singulièrement activée par les chevaliers de Saint-Jean. En 1402, ils entreprirent de fortifier la petite presqu'île qui commande l'entrée du port actuel de Boudroum ; les débris du Mausolée fournirent d'abondants matériaux pour la construction du château de Saint-Pierre, bâti sous la direction du chevalier allemand Henry Schlegelholt. En 1522, les chevaliers réparèrent les fortifications, pour les mettre en état de résister à l'attaque du sultan Soliman ; nouvel emprunt aux marbres du Mausolée. Cette fois le hasard fit qu'ils pénétrèrent dans l'intérieur du tombeau. Une curieuse relation, écrite d'après le récit d'un témoin oculaire, le commandeur de la Tourette, nous apprend que la décoration était intacte. « Ils treuuerent une belle grande salle carree, embellie tout au tour de colonnes de marbre, auec leurs bases, chapitaux, architraues, frises et cornices grauees et taillees en demy bosse, l'entredeux des colonnes estait reuestu de lastres, listeaux ou plattes bandes de marbre de diuerses couleurs, ornees de moulures et sculptures conformes au reste de l'œuure, et rapportés proprement sur le fond blanc de la muraille, où ne se voyait qu'histoires taillees, et toutes battailles à demy relief ». Et « outre ceste sale, ils treuuerent apres vne porte fort basse, qui conduisoit à une autre, comme antichambre, où il y auoit un sepulcre auec son vase et son tymbre de marbre blanc, fort beau et reluisant à merueilles ». C'était la chambre funéraire et le tombeau de Mausole. Toutes ces richesses d'art allèrent alimenter le four à chaux, et ainsi, ajoute mélancoliquement l'auteur de la relation, « ce superbe sepulcre, compté pour l'un des sept miracles et ouvrages merueilleux du monde, après auoir eschappé la fureur des Barbares,... fut descouvert et aboli pour remparer le chasteau de Saint-Pierre, par les

1. L'histoire du Mausolée a été écrite par le savant qui en a découvert les ruines, par M. C. T. Newton, dans l'ouvrage où il a exposé le résultat de ses fouilles. C. T. Newton : *History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, 2 vol. avec atlas in-folio, Londres, 1862, 1863. Voir t. II, p. 72, et suiv. Cf. du même auteur, *Travels and Discoveries in the Levant*, 2 vol., Londres, 1865. Voir aussi Chr. Petersen, *Das Maussoleum oder das Grabmal des Koenigs Maussolos von Karien*, Hambourg, 1867, et un intéressant article de Beulé, *Fouilles et découvertes*, t. II, p. 271 et suivantes.



cheualiers croisés de Rhodes »[1]. L'emplacement même du tombeau de Mausole était devenu méconnaissable quand, en 1846, lord Stratford de Redcliffe envoya en Angleterre des bas-reliefs détachés des murs du château de Boudroum. Ces sculptures éveillèrent l'attention, et un officier de la marine anglaise, le lieutenant Spratt, fut chargé de rechercher les vestiges du Mausolée. Enfin, au mois d'avril 1855, M. Newton arrivait à Boudroum, étudiait sur place la question, et, l'année suivante, commençait des fouilles qui devaient justifier toutes ses prévisions.

Si les sculptures aujourd'hui conservées dans l'admirable salle du Mausolée, au British Museum, ont amplement récompensé les recherches de M. Newton, une restauration de l'édifice n'en reste pas moins matière à hypothèses. Nous ne parlons pas des restitutions conjecturales tentées par Falkener et Cockerell avant les fouilles d'Halicarnasse[2]. Mais depuis les découvertes du savant anglais, MM. Pullan et Fergusson, plus récemment M. Bernier, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, ont proposé des solutions qui ne s'accordent pas toujours[3]. La restauration de M. Bernier nous paraît la plus heureuse, et le dessin ci-joint, qui la reproduit, nous dispensera d'entrer dans de longs détails (fig. 163).

Le monument, dont Pline nous a laissé une brève description[4], comportait d'abord un soubassement quadrangulaire, analogue à celui du Monument des Néréides. Une porte, ouvrant sur la façade, conduisait à la chambre funéraire. Cette base supportait un édifice ionique, entouré d'une colonnade avec son entablement[5]. On peut voir aujourd'hui, au British Museum, une partie de cet entablement restituée avec les matériaux antiques[6], et en reconnaître d'un coup d'œil le pur style

1. Cette relation se trouve dans l'ouvrage de Guichard, *Funérailles des Romains, Grecs, etc.* Lyon, 1581. Guichard déclare tenir ce récit de M. d'Alechamps, à qui le commandeur de la Tourette avait raconté la découverte. Le texte complet est reproduit dans Newton, *ouvrage cité*, I, p. 75, note *h*.

2. Falkener, *Museum of Classical Antiquities*, I, p. 157-189. Cockerell, *Classical Museum*, V, p. 193. 6. Cf. pour les restaurations antérieures, Newton, *ouvr. cité*, II, p. 189.

3. Pour la restauration de Pullan, voir Newton, *ouvr. cité*, p. 157 et suivantes, et les planches 18-19 de l'atlas. Cf. une étude critique de Beulé, *Fouilles et Découvertes*, II, p. 282 et suivantes. Celle de Fergusson est exposée dans l'ouvrage suivant : *The Mausoleum at Halicarnassus restored,* by James Fergusson, Londres, 1862. La restauration de M. Bernier est encore inédite.

4. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 30.

5. Pline indique trente-six colonnes. M. Bernier en place dix à chaque façade, contrairement à l'opinion de Pullan ; il arrive ainsi au chiffre de Pline, chaque colonne d'angle étant comptée deux fois.

6. Ce travail a été exécuté par les soins de M. Murray. Voir un article de ce savant, *The Mausoleum*



ionique (fig. 164). On retrouve là l'élégante cymaise ornée de palmettes et de têtes de lion, les denticules, la frise sculptée encadrée par deux rangées d'oves, où brillaient autrefois des tons rouges et bleus, enfin l'architrave, divisée en trois bandes par des saillies horizontales. Mais la partie qui faisait le plus d'honneur au génie inventif de l'architecte était le couronnement. Au-dessus de l'entablement, s'élevait une pyramide à quatre faces, d'aspect très simple, composée d'assises superposées, et sur l'étroite plateforme du sommet, se dressait, comme porté par un socle gigantesque, un quadrige de proportions colossales. Suspendre ainsi dans les airs cette masse de pierres, l'évider à l'intérieur pour l'alléger, étonner l'œil et rassurer l'esprit, tel était le problème qu'avait résolu Pythios; et l'antiquité admirait sans nul doute, avec la nouveauté et la hardiesse de la conception, le mérite de la difficulté vaincue.

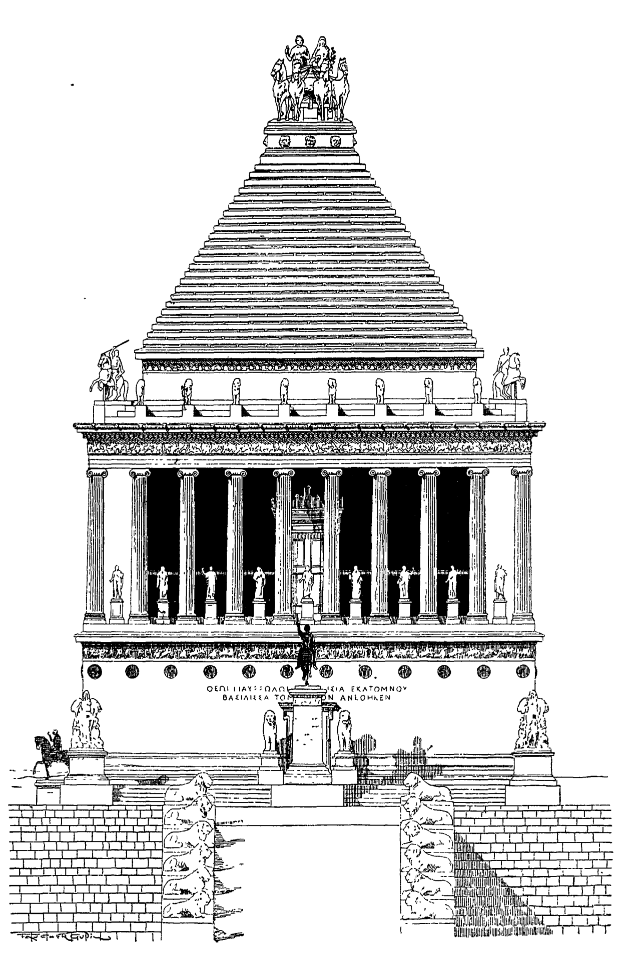


Fig. 163. — Le Mausolée.
D'après la restauration inédite de M. Bernier.

La relation citée plus haut fait allusion aux sculptures qui décoraient l'intérieur du Mausolée. De là proviennent sans doute les fragments de

and its sculptures, dans *The Builder*, avril 1893, n° 2619, et l'étude intitulée *The Mausoleum at Halicarnassos*, dans les *Transactions of the Glasgow archaeological Society*, 1894, avec six planches.

panneaux sculptés en relief dont l'un représente Thésée et Skiron [1]. Mais à l'extérieur la décoration n'était pas moins riche. Le British Museum possède les fragments de trois frises sculptées en relief, chacune avec un sujet différent. 1° Une course de chars. 2° Une Centauromachie. 3° Un combat de Grecs et d'Amazones [2]. La répartition de ces frises a été fort discutée, mais nous croyons que la restauration de M. Bernier leur assigne exactement leur place. Par analogie avec le monument des Néréides, on est en droit de penser que l'une d'elles couronnait le soubassement; or aucune ne convient mieux ici que celle de la course de chars. Le relief a un caractère pictural, tantôt assez plat, tantôt plus ressenti, sans que les figures se détachent du fond, et une frise ainsi comprise s'accorde bien avec une grande surface unie, comme celle du soubassement. Parmi les nombreux fragments conservés, une centaine environ, un surtout mérite attention. C'est

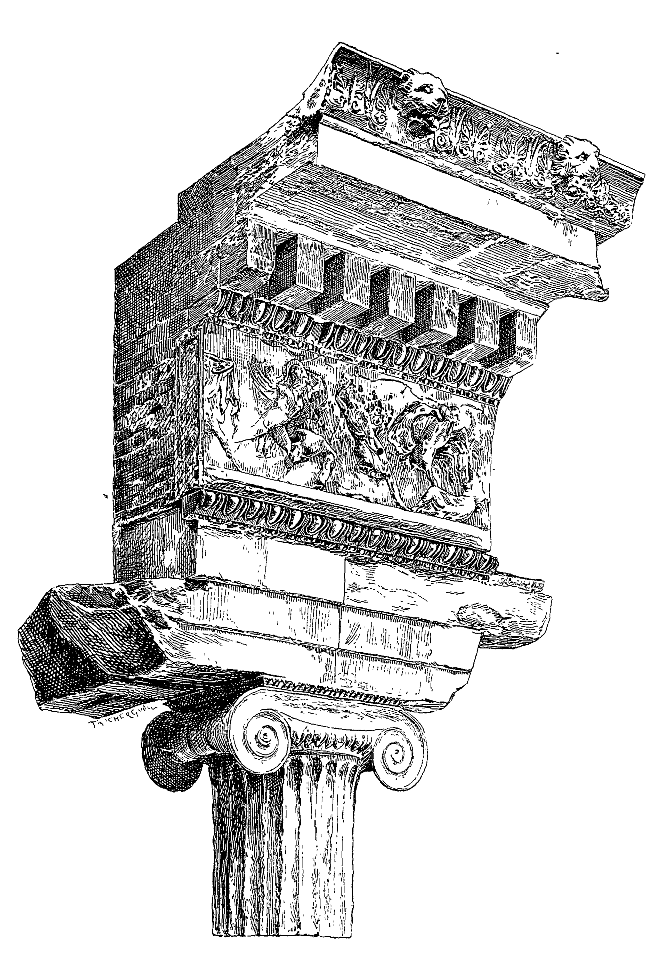


Fig. 164. — Fragment de l'entablement ionique du Mausolée.

1. *A guide to the Mausoleum Room*, p. 37, nos 30-33. Cf. Newton, *History of Discoveries*, II, p. 247.
2. M. Michaelis a publié une suite de dessins exécutés en 1877 par Eichler, et reproduisant tous les morceaux des trois frises conservés au British Museum. *Antike Denkmaeler*, II (1893-1894), pl. XVI-XVIII, p. 4-6.

un aurige en longue robe flottante, penché sur son attelage ; figure d'un beau jet, où la draperie est traitée avec une singulière maîtrise (fig. 165)[1]. La seconde frise, celle de la Centauromachie, trouve sa place sous la colonnade, à la partie supérieure du mur de la cella. Quelques figures conservées, comme celle d'un Lapithe tendant le bras droit avec terreur, et celle d'un Grec attaquant un Centaure, disent assez avec quel sens du pathétique l'artiste avait renouvelé un sujet devenu banal ; mais ces fragments ne permettent pas d'apprécier la frise dans son ensemble. Il en est tout autrement de la troisième, celle du combat d'Amazones. Cette dernière était la frise de l'ordre, comme l'indiquent les moulures encore apparentes sur quelques morceaux ; on ne trouve aucune difficulté à la replacer à l'entablement, au-dessus de l'architrave (fig. 164). En l'état actuel, elle ne compte pas moins de dix-sept morceaux, y compris celui qui, conservé longtemps à Gênes dans la villa di Negro, a été achetée en 1865 par le Musée au marquis Serra[2]. Essayer

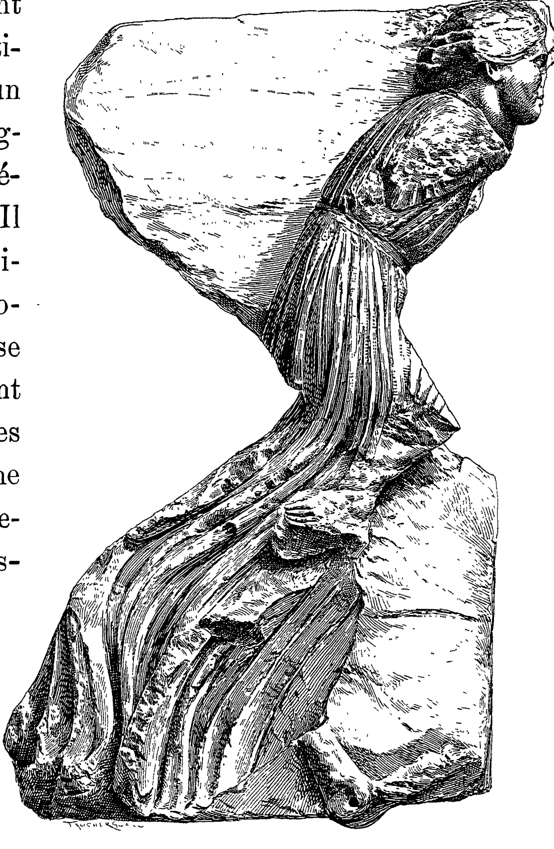


Fig. 165. — Aurige. Figure de la frise représentant une course de chars. Mausolée. (British Museum.)

1. Newton, *Travels and Discoveries*, II, p. 133, pl. 16.

2. Douze de ces morceaux ont été rapportés en 1846 du château de St-Pierre, et publiés dans les *Monumenti inediti dell'Inst.*, V, pl. 18-21. Quatre autres ont été découverts dans les fouilles de M. Newton, *History of Discov. at Halicarnassus*, I, Atlas, pl. 9 et 10. Cf. *Travels and Discoveries*, II, pl. 1 et 5. Quant au fragment de la villa di Negro (*Monum. ined.*,) V, pl. 1-3. M. Brunn avait d'abord soutenu qu'il n'appartenait pas à la frise (*Berichte der bayer. Akademie*, 1882, p. 131). M. Newton a démontré qu'il en faisait bien partie, et que la forme actuelle des moulures était due aux retouches d'un restaurateur italien. Il figure d'ailleurs avec les autres morceaux de la frise dans les planches de Brunn : *Denkmaeler griech. und roem. Sculptur*, nos 96-100.

de restituer l'ordre de ces dalles, déterminer la place qu'elles occupaient sur chaque façade, est un travail difficile qui ne conduit à aucune conclusion certaine [1]; nous nous bornerons à considérer l'ensemble de la frise, telle qu'elle est disposée au British Museum [2].

Au quatrième siècle, le sujet du combat des Grecs contre les Amazones était devenu une sorte de sujet classique dans la sculpture décorative : les sculpteurs de Phigalie et du temple d'Athéna Niké en avaient donné la formule. Des combats corps à corps, des Amazones à cheval prenant part à la lutte, des blessés défendus par leurs compagnons, des groupes alternés, où les champions des deux camps sont tantôt vainqueurs et tantôt vaincus, voilà des thèmes qui s'imposaient aux artistes du Mausolée. Faut-il s'étonner si l'on relève çà et là quelques réminiscences des frises du cinquième siècle, si l'on retrouve par exemple un motif de la frise de la Victoire Aptère, dans ce morceau où un Grec couvre de son bouclier un de ses compagnons tombé sur un genou[3] ? Ce qui est surprenant, c'est que les emprunts ne soient pas plus nombreux. Prise dans son ensemble, la composition a des caractères très personnels. Les artistes ont voulu renouveler le sujet par la variété des épisodes, l'imprévu des attitudes, la recherche, parfois risquée, du détail nouveau. Examinons la partie de la frise où l'on peut, sans trop de difficulté, restituer l'ordre des morceaux. Après une figure mutilée d'Amazone penchée sur le cou de son cheval, voici un jeune Grec agenouillé, aux prises avec une des guerrières; pose compliquée, raccourci hardi de la cuisse gauche qui paraît trop courte [4]. Plus loin, deux groupes de combattants (fig. 166) [5]. En face d'un Grec bien établi dans son attitude d'attaque, le sculpteur a placé cette curieuse figure d'Amazone, où un goût sévère trouverait à reprendre une recherche audacieuse de dévoilement. Le groupe suivant est un de ceux où l'on peut le mieux saisir un des défauts essentiels de la frise : le paral-

1. Voir le classement proposé par M. G. Treu, *Mittheil. Athen*, VI, 1881, p. 412 et suivantes. On n'a de données certaines que pour les quatre dalles trouvées par M. Newton, à l'est du Mausolée.

2. On trouve une description très détaillée de tous les morceaux dans le catalogue rédigé par M. Newton : *A guide to the Mausoleum Room*, 1886.

3. *Monum. ined.*, V, pl. 20, fig. VII.

4. Newton, *Hist. of Discoveries*, Atlas, pl. IX, fig. 2.

5. *Ibid.*, Atlas, pl. X, fig. 2.

lélisme exagéré des attitudes et ce rappel trop fréquent des lignes obliques, inclinées dans le même sens, que les artistes n'ont pas su éviter. Continuant vers la droite (fig. 167), nous rencontrons une figure plus originale que gracieuse, celle de l'Amazone qui fuit, et, par une manœuvre familière aux cavaliers Parthes, s'est retournée sur son cheval pour décocher une flèche. Les deux personnages qui lui font suite nous donnent une meilleure idée du style de la frise [1]. Un Grec est aux prises

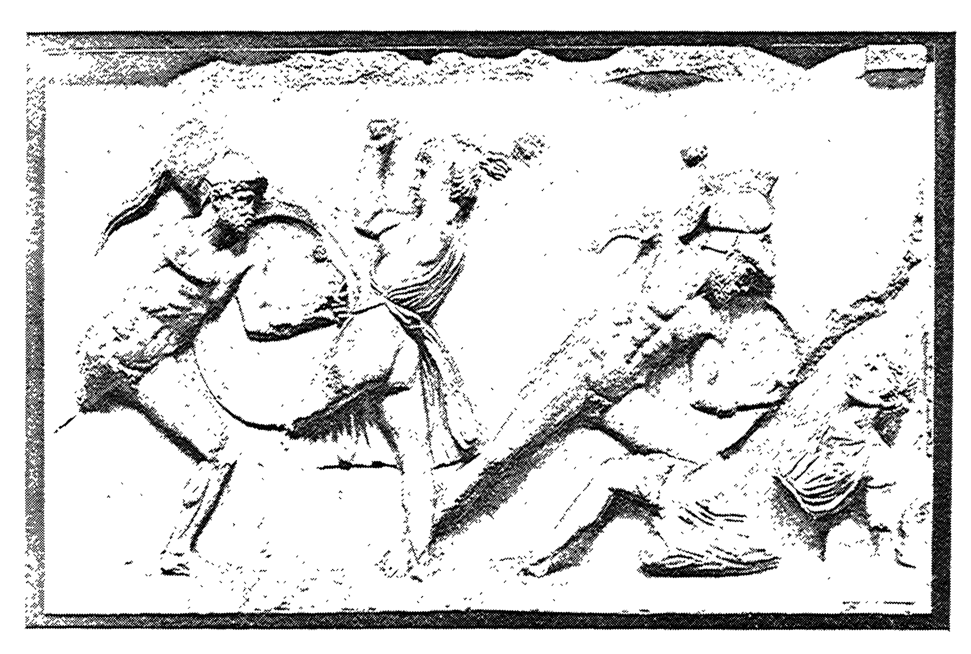


Fig. 166. — Combat de Grecs et d'Amazones. Frise de l'ordre du Mausolée. (British Museum.)

avec une Amazone. Agile et souple, il a pris une posture de défense qui fait ressortir la longueur et la sécheresse de ses formes ; l'artiste a rendu avec une rare énergie le brusque mouvement du torse rejeté en arrière, le recul instinctif de tout le corps devant une furieuse attaque. Mais aussi quel élan emporte cette belle figure d'Amazone brandissant sa bipenne, et courant à l'ennemi d'une allure si hardie ! La dalle qui provient de la villa di Negro peut soutenir la comparaison avec cette dernière (fig. 168) [2]. Sans doute le sculpteur est encore retombé dans

1. *Ibid.*, Atlas, pl. X, fig. 1.
2. *Monum. inediti*, V, pl. 1-3.

le défaut que nous relevions tout à l'heure ; les lignes obliques, lancées dans le même sens, ne laissent pas de produire une impression de mo-



Fig. 167. — Combat de Grecs et d'Amazones. Frise de l'ordre du Mausolée. (British Museum.)

notonie, et cette critique peut s'adresser surtout au groupe de l'Amazone qui serre de près un Grec vêtu du chiton. Par contre, voici une figure charmante et très originale ; nous voulons parler de l'Amazone courant au secours de sa compagne qu'un Grec au corps nerveux a terrassée sans

s'émouvoir de ses supplications. Sveltesse des formes, ardeur passionnée du mouvement, qualité infiniment spirituelle du modelé, travail in-

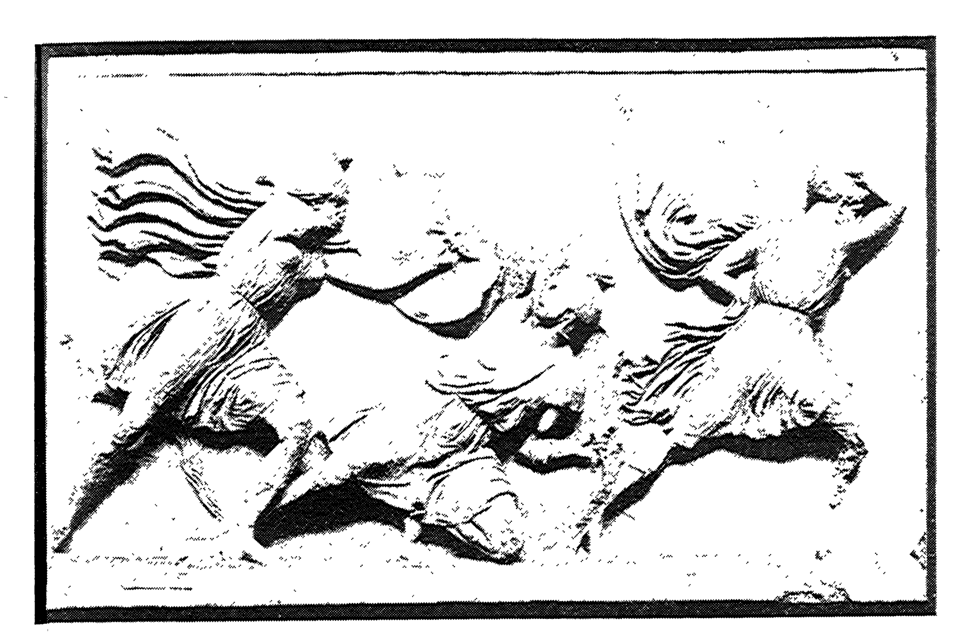




Fig. 168. — Combat de Grecs et d'Amazones. Frise de l'ordre du Mausolée. (British Museum.)

cisif des draperies, tout contribue à en faire une œuvre d'une saveur exquise et d'une grâce presque moderne.

C'est à de tels morceaux qu'il faut s'adresser pour apprécier équitablement la frise du Mausolée. Oublions les défaillances, les inégalités de facture; nous sommes en présence d'une œuvre bien attique de style et d'inspiration. Nous connaissons déjà, par les sculptures du temple d'Athéna Niké, les principes de composition qui ont guidé l'auteur. Espacer les figures pour leur laisser du jeu, les détacher du fond par une forte saillie, leur donner la vigueur, l'accent du travail du bronze, c'est une méthode que pratiquent déjà les successeurs immédiats de Phidias. Elle s'imposait d'ailleurs pour une frise placée à une grande hauteur, et la polychromie en soulignait encore les effets [1]. En adoptant des principes formulés par leurs devanciers, les sculpteurs du Mausolée en ont tiré toutes leurs conséquences : c'est dans la saillie des figures qu'ils cherchent leurs valeurs, et le bas-relief ainsi conçu nous conduit bien loin du style souple et fondu de la frise du Parthénon. Là n'est pas le seul changement. Les proportions élancées jusqu'à la maigreur, l'exécution vive, mordante, parfois spirituelle, le mélange souvent si heureux de la fougue et de la grâce, tout cela montre assez clairement dans quelle direction s'est engagée la nouvelle école.

On cède volontiers à la tentation de faire ici la part des quatre artistes qui avaient travaillé au Mausolée. Suivant Pline, ils s'étaient partagé la décoration des quatre façades : Scopas s'était attribué celle de l'est, Bryaxis celle du nord; Timothéos avait exécuté les sculptures de la face sud, Léocharès, celles de l'ouest [2]. Se fondant sur ce témoignage, M. Brunn s'est attaché à distinguer, dans les divers morceaux de la frise, quatre styles différents, correspondant à la manière de chacun des collaborateurs [3]. Qu'il y ait des inégalités d'exécution, cela est de toute évidence. Mais s'ensuit-il que le texte de Pline doive être interprété aussi rigoureusement, et que chaque artiste ait, sans s'inquiéter de son voisin, sculpté sa tranche de frise? Notez que s'il en était ainsi, ce n'est pas à une seule frise, mais à trois, que cette sin-

1. Le fond du bas-relief était bleu, d'un ton analogue à celui de l'outremer; les chairs étaient peintes en brun rouge, les draperies coloriées de tons divers, et les accessoires exécutés en bronze. Cf. *Guide to the Mausoleum Room*, p. 8.

2. « Ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares. » Pline, *Nat. Hist.*, 36, 31.

3. Brunn, *Studie über den Amazonenfries des Maussoleums; Sitzungsb. der bayer. Akademie*, 1882, p. 114-138.

gulière méthode aurait été appliquée. On imagine facilement l'effet disparate qu'aurait produit, dans une même frise, ce style variant sur chaque façade, à chaque retour d'angle. Et qui donc aurait tracé le plan d'ensemble [1]? Pour quiconque a étudié, au British Museum, les bas-reliefs de la frise des Amazones, il est certain qu'il y a là une grande unité de composition, une tenue générale de style qui se poursuit d'un bout à l'autre, comme dans la frise du Parthénon. Un seul maître a pu en modeler les maquettes, et distribuer la besogne aux praticiens. Citer un nom reste une pure conjecture; mais ne songe-t-on pas naturellement au plus célèbre des quatre sculpteurs, à Scopas? Quant au texte de Pline, il s'applique sans doute aux sculptures qui étaient signées, c'est-à-dire aux statues. Sur les bases des nombreuses statues qui décoraient le monument, il était facile de relever le nom de leurs auteurs [2], et l'on comprend beaucoup mieux que pour des œuvres indépendantes l'une de l'autre, chaque sculpteur ait choisi son emplacement sur l'une des quatre façades.

Les statues avaient été prodiguées; les unes colossales, les autres grandeur nature, d'autres enfin de proportions plus réduites. Si nous n'en possédons pas qui soient intactes, les nombreux fragments réunis au British Museum suffisent à attester le luxe d'œuvres statuaires qui avaient exigé le concours de quatre maîtres renommés [3]. Il est impossible, aujourd'hui, d'assigner à tous ces débris une place certaine. Mais par analogie avec le monument des Néréides, on admet sans peine qu'un grand nombre s'alignaient sous le péristyle du naos, entre les colonnes. Ajoutons des groupes aux angles du soubassement, des statues colossales aux angles de la pyramide, sans parler du quadrige qui la couronnait; enfin songeons que l'intérieur de la cella avait eu également sa part; nous arrivons à un chiffre imposant de statues.

Parmi les fragments conservés, quelques têtes méritent de fixer

1. Voir les justes remarques de Beulé, *Fouilles et Découvertes*, II, p. 313, et de Murray, *History of Greek Sculpture*, II, p. 295.

2. Les sources de Pline faisaient certainement allusion à ces signatures.

3. M. Newton énumère les fragments qui appartenaient au moins à vingt-six statues différentes *Guide to the Mausoleum Room*, nos 34 à 99. Le Louvre possède depuis 1891 une statue de marbre plus petite que nature, représentant une femme en chiton dorique. Salle de Milet. Elle est désignée comme provenant du Mausolée, fouilles de M. de Breuvery, 1829. Cette indication est très suspecte. Voir Michon, *Bull. de corresp. hellén.*, XVII, 1893, p. 410.



l'attention. C'est d'abord une tête colossale de femme, à l'expression rêveuse, au regard dirigé vers le ciel [1]. La chevelure est traitée suivant une méthode que l'archaïsme a pratiquée, mais qui se retrouve encore sur les monnaies de Syracuse du quatrième siècle; elle forme sur le front un triple rang de boucles arrondies en volute. S'il fallait tenir compte de la provenance, elle serait l'œuvre de Bryaxis, car elle a été trouvée au nord du Mausolée; mais ne songe-t-on pas plutôt au style de Scopas? Une belle tête d'homme barbu, au type régulier aux yeux profondément abrités sous l'arcade sourcilière, paraît être l'image idéalisée soit d'un héros local, soit d'un ancêtre de Mausole; malgré la facture un peu sommaire des cheveux et de la barbe, c'est une œuvre de grand style, qui rappelle les meilleures traditions du cinquième siècle (fig. 169)[2]. Une autre tête virile, de mêmes dimensions, porte la coiffure persique des satrapes, la tiare ou *kyrbasia;* nous y voyons volontiers, avec M. Newton, un satrape de la famille de Mausole.



Fig. 169. — Tête virile, provenant du Mausolée. (British Museum.)

Mais le fragment le plus important est le superbe morceau de statue équestre trouvé au nord de l'édifice, du côté où, suivant Pline, Bryaxis avait travaillé (fig. 170)[3]. Il est difficile de dire ce qu'est ce cavalier, dont le torse a disparu, et dont on reconnaît seulement le costume asiatique, courte tunique et anaxyrides. Est-ce un prince de la famille d'Hécatomnos, ou seulement une simple figure décorative, un garde ou

1. Newton, *History of Discoveries,* II, pl. 2, pages 104, 224. Murray, *Hist. of Greek Sculpture,* II, pl. XVII.

2. Newton, *Hist. of Discov.*, p. 225. Cf. *A Guide to the Mausol. Room,* n° 47.

3. Newton, *A Guide,* n° 38. *Travels and Discoveries,* II, pl. 4. Brunn, *Denkmaeler* n° 71.

un officier du satrape? Était-il isolé, ou groupé soit avec un combattant à pied, soit avec une bête fauve, comme dans les scènes de chasse si familières à l'art décoratif de l'Asie Mineure[1]? Autant de questions auxquelles on ne saurait répondre que par conjecture. C'est aussi par hypothèse qu'on peut replacer cette figure colossale à l'un des angles de l'entablement, au pied de la pyramide. Ce marbre mutilé et portant par surcroît des traces de balles, comme s'il avait servi de cible aux



Fig. 170. — Fragment d'une statue de cavalier en costume oriental. Mausolée. (British Museum.)

Turcs de Boudroum, n'en commande pas moins l'admiration. Les draperies sont d'une facture souple et grasse; et les flancs du cheval, creusés par le mouvement violent de l'animal qui s'enlève, sont modelés avec une étonnante largeur. Est-ce là une œuvre originale de Bryaxis? Rien n'empêche de le croire. Remarquons seulement que ce motif du cavalier enlevant son cheval avait déjà conquis sa place dans la plastique, et que l'Amazone du fronton d'Épidaure, la stèle de Dexiléos avaient déjà montré quel heureux emploi pouvait en faire la sculpture décorative.

On hésite encore sur la place qui convient aux lions de marbre

1. M. Newton signale d'autres fragments provenant d'un groupe équestre. *A Guide*, nos 38 a, f-l.

trouvés soit au nord du Mausolée, soit dans les murs du château de Saint-Pierre [1]. Dix lions plus ou moins bien conservés, de nombreux fragments, prouvent que ces figures jouaient dans la décoration du Mausolée un rôle important. M. Bernier les dispose sur la corniche de l'entablement, au pied du socle qui soutenait la pyramide, hypothèse tout à fait plausible si l'on considère la direction des têtes, tournées

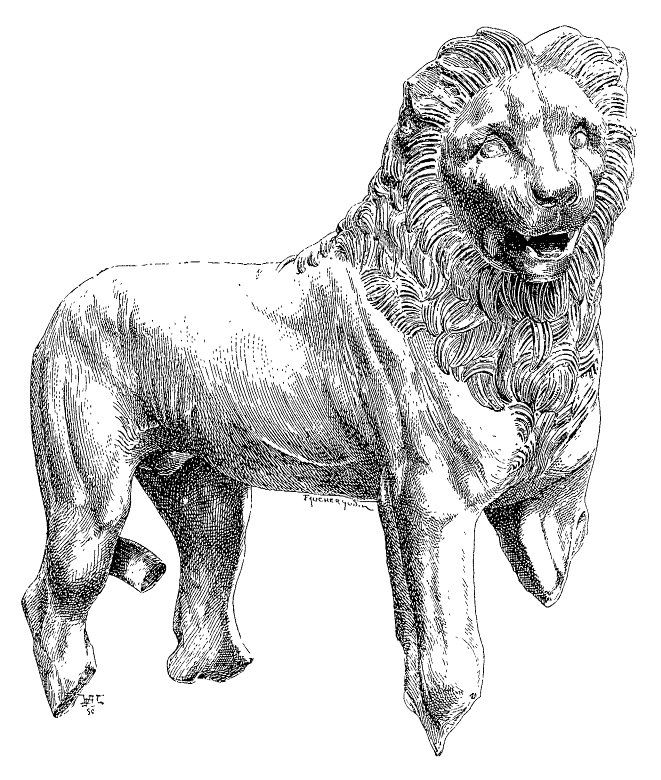


Fig. 171. — Lion en marbre, provenant du Mausolée. (British Museum.)

tantôt à droite, tantôt à gauche, comme pour regarder vers le centre. Ajoutez que les lions étaient peints, les corps en brun rouge, la langue et les retroussis des lèvres en rouge vif. C'était comme un rappel de couleur que rendait nécessaire la place attribuée à ces figures, au-dessus de la cymaise, où éclataient les tons brillants des rouges et

1. Newton, *A Guide*, p. 55, nos 100-137. Deux de ces lions sont reproduits dans Brunn, *Denkmaeler*, nos 72-73. Le Musée de Tchinily-Kiosk, à Constantinople, possède trois lions de marbre qui proviennent peut-être du Mausolée. Joubin, *Musée impérial ottoman. Monuments funéraires, catalogue sommaire*, nos 1-3.

des bleus [1]. Exécutés sur un modèle presque uniforme, et avec le type conventionnel que l'art grec prête souvent au lion, ces animaux ont bien le caractère de figures décoratives, faisant corps avec l'architecture. Pourtant ce n'est pas un simple caprice qui a guidé le choix des artistes. Confier à des lions de pierre ou de marbre la garde de la tombe royale, voilà une idée qui se comprend d'autant plus facilement que les anciennes tombes phrygiennes offrent des exemples de ce symbolisme funéraire [2] : c'est une conception asiatique plutôt que grecque. Et ces lions, au regard inquiet ou sournois, à la gueule entr'ouverte, laissant voir les crocs et la langue pendante, sont bien les gardiens fidèles qui veillent au pied de la pyramide où se dresse l'image du maître (fig. 171, 175).

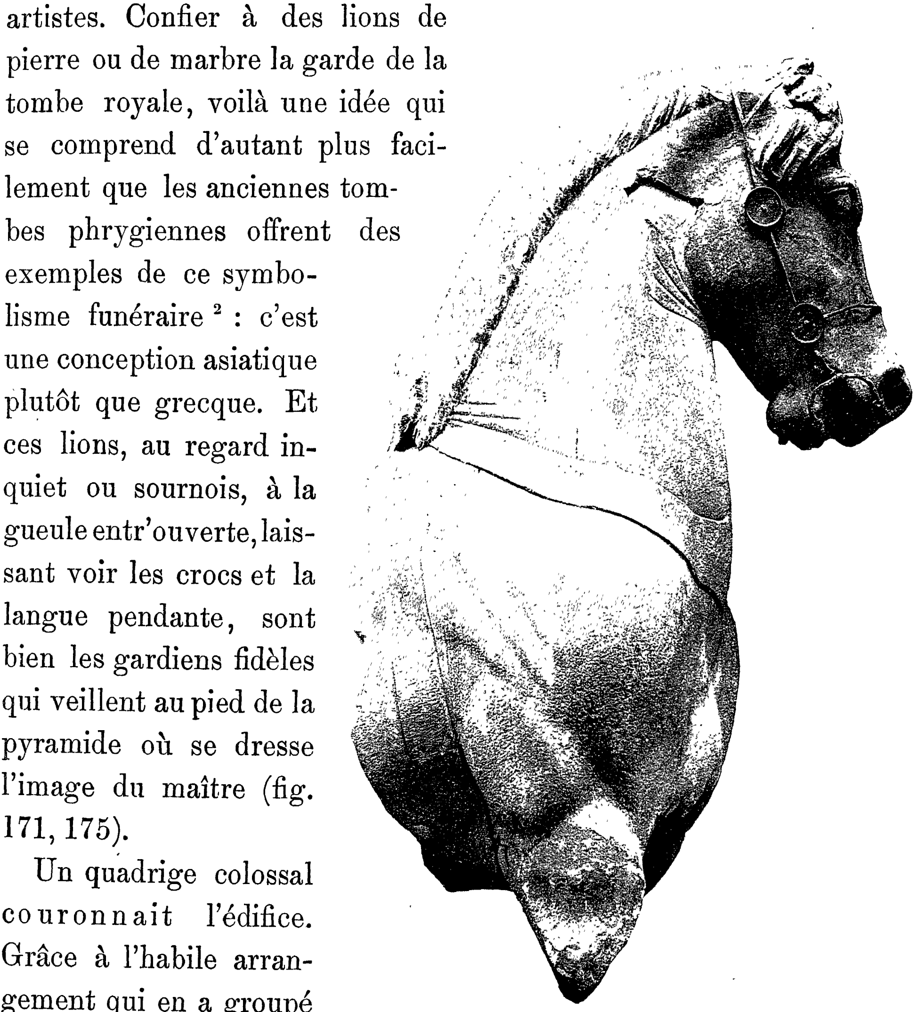


Fig. 172. — Fragment de l'un des chevaux du quadrige. Mausolée. (British Museum.)

Un quadrige colossal couronnait l'édifice. Grâce à l'habile arrangement qui en a groupé les débris, au centre de la salle du Mausolée, on peut encore en apprécier le puissant effet décoratif. De l'attelage, le British Museum possède deux morceaux importants : l'arrière train

1. Dans sa restauration, M. Pullan les place en partie sur le soubassement, en partie devant la porte de l'ouest. *History of Discov.*, Atlas, pl. XVIII, XIX.

2. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, t. V, fig. 64. Ainsi la tombe d'Ayazinn en Phrygie.

d'un cheval, et d'un autre le buste avec le poitrail (fig. 172) [1]. La tête est encore garnie de sa têtière de bronze, munie de ces rondelles que les Grecs appelaient φάλαρα. L'encolure large, le poitrail robuste, la tête massive, la crinière tombante, tout cela compose un type de cheval assez différent de celui que traite l'école attique. On songe plutôt aux chevaux de l'art gréco-romain, à ceux de la Renaissance, si souvent imités de l'antique. Qu'on se rappelle par exemple le cheval robuste et vigoureux du Gattamelata de Donatello; celui du Mausolée en est plus voisin que des petits coursiers fins et nerveux maniés par les cavaliers du Parthénon.

Deux grandes statues, l'une virile, l'autre féminine, retrouvées par M. Newton, doivent sans contestation être replacées sur la plate-forme du char. C'était déjà le sentiment de MM. Newton et Pullan; la nouvelle disposition adoptée au British Museum pour le groupement des marbres lève tous les doutes [2]. S'il en est ainsi, un seul nom convient à l'admirable statue drapée qui montre un personnage viril debout, dans une attitude d'apothéose [3] : c'est Mausole (fig. 173). La tête, presque intacte, a tous les caractères d'un portrait : visage un peu massif, front bas, entièrement découvert, yeux enfoncés, barbe courte et drue, lèvres épaisses, fortement accusées sous la moustache. La chevelure, abondante et longue, est rejetée en arrière, et donne au visage du satrape ce caractère léonin qui sera plus tard le trait distinctif de la physionomie d'Alexandre [4]. Pourtant est-ce un portrait au sens exact du mot? A y regarder de près, on ne retrouve pas dans cette tête l'accent de vérité, le détail précis qui trahissent l'étude du modèle. Soit que le sculpteur n'ait pas connu Mausole, soit qu'il ait agi de propos délibéré, il a, semble-t-il, visé à faire du mort si magnifiquement glorifié un portrait idéalisé plutôt que vivant. On ne saurait l'en blâmer. C'est bien, en effet, une œuvre de grand style que cette belle statue où la draperie est traitée

1. Newton, *Travels and Discoveries*, II, pl. 11, p. 111, *History of Discov.*, II, p. 103. *A Guide*, n° 36, 36 a.

2. M. Percy Gardner a cependant opposé des objections à cette théorie; il pense que le char de Pythios était un simple couronnement architectural, et que les deux statues se trouvaient dans l'intérieur de l'édifice. *Journal of Hellen. Studies*, XIII, 1892-3, p. 188 et suiv. Mais on ne comprend guère un char sans figures.

3. Newton, *Travels and Discoveries*, II, planches, 8-9, Brunn, *Denkmaeler*, n° 241. Cf. pour la bibliographie, Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1237.

4. Voir, sur la statue de Mausole les fines remarques de Beulé, *Fouilles et Découvertes*, II, p. 316-319.

avec une maîtrise que nous n'avions pas rencontrée depuis le Parthénon. On admire sans réserves l'exécution souple et large, le jeu varié des plis, ici profonds et simples, ailleurs pressés, abondants et détaillés avec une science exquise. La statue est digne du monument qu'elle couronnait. Les mêmes qualités de style désignent à l'attention la statue de femme où l'on peut, sans hésiter, reconnaître Artémise (fig. 174)[1]. Le visage a disparu, mais on voit encore autour du front cette triple rangée de boucles que nous avons déjà observée dans une des têtes colossales. Les formes amples et matronales, la dignité de l'attitude, sont en harmonie complète avec l'agencement si noble de la draperie, où suivant la juste remarque de Beulé, « chaque pli est suivi, creusé, animé, chaque surface expliquée et caressée avec un art consommé ». Si l'on voulait caractériser par un exemple choisi le type de la femme drapée au quatrième siècle, on n'en trouverait pas de plus achevé. A voir l'opposition si habilement



Fig. 173. — Statue de Mausole, provenant du Mausolée. (British Museum.)

1. Newton, *Travels and Discoveries*, II, pl. 10. Brunn, *Denkmaeler*, n° 242. Friederichs-Wolters, n° 1238. M. Newton (*A Guide*, p. 39) songe plutôt à une statue de déesse qui conduirait le char de Mausole. Mais s'il en était ainsi, le sculpteur ne lui aurait pas donné une taille inférieure à celle du satrape.

ménagée entre les plis menus de la robe et ceux du manteau, plus larges et plus libres, à étudier l'heureux effet des plis obliques de l'himation, rejeté sur le bras gauche, on sent que l'art est en possession d'une formule définitive. Et à vrai dire, nous la retouverons dans nombre de stèles funéraires attiques[1]; nous la verrons s'imposer aux artistes dans les statues iconiques, pendant toute la durée de l'hellénisme.



Fig. 174. — Statue d'Artémise, provenant du Mausolée. (British Museum.)

A quel artiste devons-nous faire honneur de ces statues[2]? On penserait au plus illustre des maîtres du Mausolée, à Scopas, si Pline ne nommait formellement l'auteur du quadrige; c'était

1. Ainsi dans celle de Démétria et Pamphilé; voir plus loin, fig. 195, p. 376.

2. Beulé est tenté de les attribuer à Scopas, et remarque que c'était le morceau capital, « puisque c'était le roi lui-même et sa compagne, divine ou mortelle, qu'il fallait représenter ». *Fouilles et Découvertes*, II, p. 321.

Pythios, l'architecte qui avait conçu et exécuté le monument. L'alliance d'aptitudes très diverses chez un même artiste ne doit pas nous surprendre, et l'exemple de Polyclète le jeune, celui de Scopas lui-même, nous avertissent qu'au quatrième siècle on voyait plus d'un sculpteur attacher son nom à des travaux d'architecture. Faut-il s'étonner si Pythios est, lui aussi, un de ces génies vigoureux aux aspects multiples, et quoi de plus naturel qu'il ait couronné son œuvre d'architecte par un chef-d'œuvre de sculpture, qu'il ait placé sa signature au point culminant de l'édifice ? Si le témoignage de Pline est exact, Pythios nous apparaît comme un digne émule de Scopas, et le grand artiste de Paros n'aurait pas désavoué le groupe colossal sculpté par ce puissant ciseau.

Revenons à l'ensemble du monument. Cette imposante série de sculptures nous offre comme la manifestation la plus complète de l'art du quatrième siècle. Nous ne trouvons pas de points de repère plus sûrs, d'œuvres plus rigoureusement datées, et rien ne nous fait mieux comprendre quelles évolutions la plastique a subies depuis le Parthénon. Comparez à la frise de la cavalcade celle du combat d'Amazones ; vous sentirez combien d'éléments nouveaux s'y sont introduits : vivacité, fougue spirituelle, recherche du détail piquant, parfois au détriment de la grandeur du style. Mais surtout les statues colossales nous montrent une conception dont l'importance historique mérite d'être relevée. Qu'on ne s'y trompe pas ; c'est la première fois que nous voyons apparaître le quadrige triomphal, les personnages illustres glorifiés dans une attitude d'apothéose. N'est-ce pas là comme la première forme d'un des thèmes les plus connus de la sculpture gréco-romaine, et le char de Mausole n'annonce-t-il pas les quadriges impériaux qui se dresseront au sommet des arcs de triomphe [1] ? A un autre point de vue, le Mausolée témoigne qu'une vigoureuse renaissance de l'art commence sur cette terre d'Asie, où vont bientôt se développer les grandes écoles hellénistiques. L'influence de la Grèce d'Europe rayonne en Asie Mineure ; Scopas et ses émules y apportent les meilleures traditions

1. Voir les monnaies romaines représentant les arcs de triomphe : Donaldson, *Architectura numismatica*, nos 56-59, p. 222 et suivantes.



d'art; la culture attique exerce sa puissance de séduction jusque dans la capitale d'une satrapie de l'empire perse, et c'est un fait bien digne d'attention que cette somptueuse sépulture élevée à un dynaste asiatique, non point par des inconnus, comme les auteurs du Monument des Néréides ou de l'hérôon de Trysa, mais par les artistes les plus renommés de la Grèce.

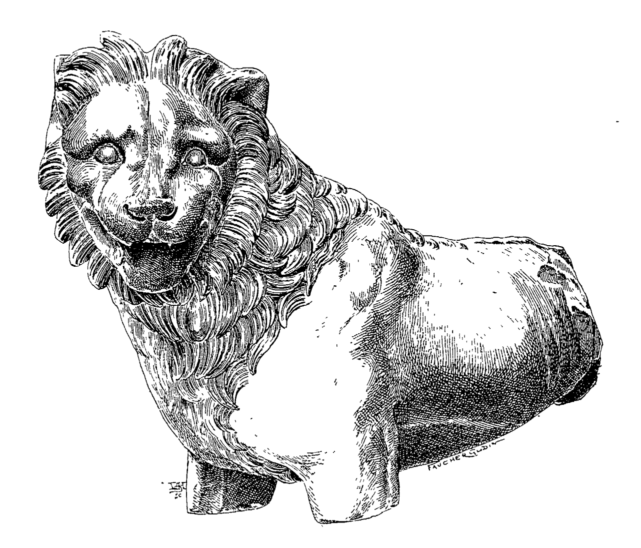


Fig. 175. — Lion en marbre, provenant du Mausolée. (British Museum.)

CHAPITRE V

LES CONTEMPORAINS DE SCOPAS ET DE PRAXITÈLE — LA SCULPTURE DÉCORATIVE EN ATTIQUE

§ 1. — LES MAITRES DE SECOND RANG.

Vers le milieu du quatrième siècle, la jeune école attique est en pleine activité. A côté de maîtres illustres comme Praxitèle, d'artistes mis en évidence par des œuvres célèbres, comme Bryaxis et Léocharès, bien des talents trouvent l'occasion de se manifester. Mais aussi combien d'ignorés et d'oubliés parmi les artistes de second et de troisième rang qui concourent à maintenir le renom de la sculpture athénienne! On déchiffre leurs signatures sur des marbres; on recueille dans un auteur une brève allusion à des œuvres perdues; mais on ne sait rien d'eux. La liste serait longue de ces inconnus : Strabax, Xénoclès, Exékestos, Polymnestos, Stratonidès, Nikomakhos, Syménos, Aristopeithès, travaillent pour l'État ou pour des particuliers, signent des statues officielles, des statues de culte, des monuments votifs pour des chorèges vainqueurs[1]. Nul doute qu'ils ne tiennent encore une place très honorable; mais ils disparaissent dans le rayonnement de la gloire des grands maîtres.

Parmi les contemporains de Scopas et de Praxitèle, il en est pourtant dont la physionomie est moins effacée. L'Athénien Silanion mérite plus qu'une simple mention. C'est presque un chef d'école, car on cite un de ses disciples, Zeuxiadès. S'il faut en croire le témoignage de Pline, Silanion serait en activité vers 328, c'est-à-dire au temps du

1. Les signatures de ces artistes sont réunies dans Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n[os] 65 et suivants.



règne d'Alexandre [1], et quels que soient les arguments invoqués pour reculer jusqu'au début du quatrième siècle sa période de production, la date de Pline paraît très vraisemblable. Silanion avait fait pour Olympie une statue de l'athlète Satyros d'Élis, qui avait promené ses succès aux jeux néméens, pythiques, olympiques, et aux Amphiaraia d'Oropos. Un catalogue des Amphiaraia mentionne une double victoire de l'athlète, aux environs de 325 [2]. D'autre part, l'artiste athénien était l'auteur d'une statue en bronze de Platon, que Mithridate le Perse avait offerte à Athènes, et consacrée aux Muses dans l'Académie. Il s'agit sans doute d'une dynaste de Kios, d'un des membres de la famille perse d'où sont issus les rois de Pont. Or, il paraît naturel de désigner Mithridate le jeune, qui règne de 337 à 302 [3]. Il reçoit le droit de cité à Athènes et c'est sans doute après la mort de Platon, c'est-à-dire après 339, qu'il offre aux Athéniens la statue du philosophe. Reste, il est vrai, un autre témoignage qui autorise le doute sur la véritable date de Silanion. Pline lui attribue la statue du sculpteur Apollodore « le fou », un des personnages que Platon met en scène dans le *Banquet,* et qui, né vers 425, est déjà un homme d'âge en 360 [4]. Mais Silanion a-t-il fait la statue du vivant d'Apollodore?

Les principales œuvres de l'artiste athénien sont des bronzes [5]. Un traité sur les règles de la symétrie, que Vitruve lui attribue, témoigne chez lui d'une étude attentive des problèmes qui ont préoccupé les bronziers d'Argos. C'est là un trait de physionomie qu'il importe de relever. Il fait des statues d'athlètes, celles de Satyros, de Télestas. Son « épistate exerçant des athlètes » rentre dans la même catégorie de sujets. Son chef-d'œuvre est une figure mythologique, un Achille très vanté par Pline. Un Thésée, une Jocaste mourante, où le bronze, mêlé

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 51. M. Michaelis considère la date de Pline comme trop basse, et place l'activité de Silanion dans la première moitié du quatrième siècle. *Zur Zeitbestimmung Silanions; Hist. Aufsaetze E. Curtius gewidmet*, p. 107.

2. J. Delamarre, *Revue de philologie,* XVIII, 1894, p. 162.

3. Sur ces dynastes de Kios, dont l'histoire est loin d'être certaine, voir Th. Reinach, *Mithridate Eupator*, p. 3 et suivantes. M. Th. Reinach se prononce, avec Michaelis, pour Mithridate l'ancien, mort en 363. Au vrai, nous ne savons pas exactement quel est ce Μιθραδάτης ὁ Ροδοβάτου Πέρσης, dont parle Diogène Laerce (3, 25), et qui consacre la statue de Platon.

4. Voir Hertz, *De Apollodoro statuario ac philosopho,* Progr. de Breslau, 1867.

5. Voir, pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen,* 1350, 1361.

d'un alliage d'argent, imitait la pâleur du visage, appartiennent encore au genre mythologique. MM. Brunn et Winter lui font honneur de l'original d'une statue de Munich, un Diomède qui paraît être le prototype du Diomède enlevant le palladion, reproduit par des pierres gravées et par un bas-relief célèbre du palais Spada [1]. C'est là une de ces hypothèses que nous n'avons aucun moyen de vérifier. Si elle était fondée, il faudrait reconnaître dans Silanion un des précurseurs du style académique et cette œuvre, d'une correction un peu froide, nous révélerait sous un aspect imprévu un artiste qui, au dire de Pline, se serait formé sans maître.



Fig. 176. — Sappho. Buste en marbre. (Rome, Villa Albani.) D'après Arndt-Bruckmann, *Griech. und roem. Porträts*, n° 148.

Nous trouvons des renseignements plus sûrs dans les portraits que l'on peut, sans témérité, identifier avec des œuvres connues de Silanion. Le maître athénien avait exécuté un portrait de Sappho, qui, au temps de Verrès, se trouvait dans le Prytanée de Syracuse [2]. C'était, d'après Cicéron, une œuvre achevée, élégante, d'un travail très fini. Or, rien ne répond mieux à ce jugement qu'un beau buste de Sappho, conservé à la villa Albani (fig. 176) [3]. La forme du visage, la coiffure, une large pièce d'étoffe enroulée autour de la tête, rappellent de tous

1. Brunn, *Sitzungsber. der bayer. Akad.*, 1892, p. 651-680. Winter, *Jahrbuch*, V, 1890, p. 167. M. Furtwaengler revendique énergiquement pour Crésilas l'original du Diomède de Munich : *Meisterwerke*, p. 320. La statue est reproduite dans l'atlas de cet ouvrage, pl. XII.

2. Cicéron, *in Verr.*, IV, 57, 127-148.

3. *Jahrbuch des arch. Inst.*, V, 1890, pl. 3, p. 152 (Winter). Helbig-Toutain, II, n° 789. Arndt-Bruckmann, *Griech und roem. Porträts*, n°s 147-148.

points le type de la poétesse lesbienne, tel qu'il est reproduit sur les monnaies de Mitylène, sans doute à l'imitation du portrait de Silanion [1]. Il va de soi que le prétendu portrait de Sappho, et celui de la Béotienne Corinne, également attribué à Silanion, ne pouvaient être que des créations idéales. Il en est tout autrement avec la statue de Platon. L'artiste avait pu connaître le modèle, et il est permis de croire que les portraits du philosophe, exécutés de son vivant, ne faisaient pas défaut. Un buste du musée de Berlin, en forme d'hermès, de travail d'ailleurs médiocre, porte une inscription qui le désigne comme l'image de Platon (fig. 177) [2]. Grâce à ce témoignage, on peut reconstituer la série de ses bustes. A la tête de cette série prend place un hermès du Vatican qui, par la finesse du travail, semble dénoncer un original en bronze, et sans doute une copie de l'œuvre de Silanion [3]. Il se distingue en effet des bustes de date postérieure, exécutés à l'époque hellénistique, et traités avec un sentiment plus réaliste. Tous ces bustes ont d'ailleurs des caractères communs : le front bas et large, les tempes renflées, les cheveux régulièrement disposés sur le front, la barbe longue

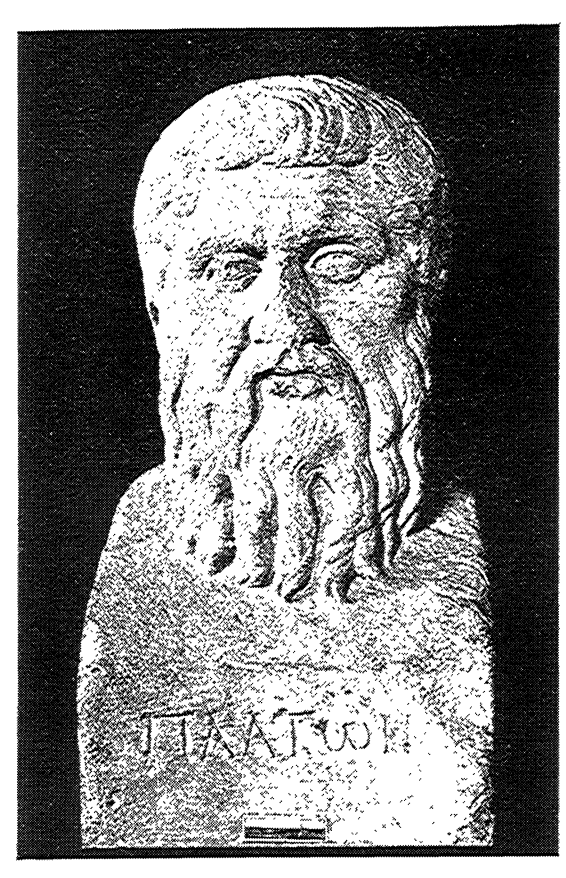


Fig. 177. — Hermès de Platon. (Musée de Berlin.)

1. *Numismatische Zeitschrift* de von Sallet, IX, pl. 4, 6, p. 114.
2. Helbig, *Jahrbuch des arch. Inst.*, I, 1886, pl. 6, 1, p. 71.
3. *Ibid.*, pl. 6, nº 2. Helbig-Toutain, *Guide*, I, 265. Le nom de Zénon, gravé sur l'hermès, est une inscription fausse. Sur les portraits de Platon, voir, outre l'article cité de Helbig, S. Reinach, *American Journ. of archaeology*, IV, 1888, p. 3. Winter, *Jahrbuch*, V, 1890, p. 153 et suivantes.

et bien peignée. On retrouve là l'expression austère dont s'égayait le poète comique Amphis, contemporain du philosophe. « O Platon, toi qui ne sais que prendre un air refrogné, comme un colimaçon, en relevant les sourcils avec gravité [1]. » Nous connaissons donc au moins dans Silanion le sculpteur de portraits. Nous voyons en lui un artiste appliqué, correct, un habile praticien plutôt qu'un inventeur, et ces caractères expliquent la place secondaire, quoique honorable, qu'il occupe parmi les sculpteurs attiques du cinquième siècle [2].

Nous devons nous arrêter à la sculpture de portraits. Dans ce genre, en effet, Silanion n'est pas un isolé. Nous avons vu des artistes du cinquième siècle, comme Crésilas, le précéder dans cette voie, et, un peu plus tard, Démétrios s'y engager à son tour pour incliner résolument vers le réalisme. Déjà, au cinquième siècle, la mode se répand de reproduire les traits des écrivains célèbres, portraits fictifs ou réels, selon qu'il s'agit d'anciens poètes, comme Anacréon, ou de contemporains, comme Euripide ou Thucydide. Au quatrième siècle, ce genre a conquis la vogue. Les commandes de l'État ou des particuliers multiplient les portraits des Athéniens illustres, poètes, historiens ou orateurs. Timothéos, fils de Conon, consacre à Éleusis un portrait d'Isocrate. Sur la voie sacrée éleusinienne, le poète tragique Théodecte, mort en 334, a un fastueux tombeau qu'entourent les statues des grands poètes grecs, depuis Homère [3]. Entre 350 et 330, l'orateur Lycurgue fait élever au théâtre de Dionysos les statues en bronze des trois grands tragiques d'Athènes [4]. Parmi les contemporains de Silanion, beaucoup d'artistes, sans aucun doute, signent des œuvres de cette nature, et combien de bustes épars dans nos musées dont les originaux remontent au quatrième siècle! Le beau buste de Lysias, conservé au musée de Naples, a certainement pour prototype une statue de cette époque [5]. On a proposé, non sans vraisemblance, de reconnaître le style de Si-

1. Meineke, *Frag.*, *com. gr.*, III, p. 305.

2. Ses œuvres étaient certainement fort appréciées. Une inscription de Pergame, gravée sur la base d'une de ses statues, vers l'an 200, nous apprend que la statue avait été enlevée à Oréos d'Eubée, sans doute par Attale. Fränkel, *Inschr. von Pergamon,* n° 50.

3. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen,* nos 1313, 1432.

4. Pseudo-Plutarque, *Vie des dix Orateurs, Lycurgue*, 10, 11.

5. Visconti, *Iconographie grecque*, pl. 28, 2.

lanion dans le portrait de Thucydide, au musée de Naples [1]; quel qu'en soit l'auteur, l'artiste avait sans doute un modèle plus ancien, la statue en bronze de l'historien attique, érigée sur l'Acropole. En général les portraits de cette période se recommandent par un style encore très large, une grande tenue de facture, avec une recherche croissante de la vérité. L'art du portrait est comme à mi-chemin entre l'idéalisme du cinquième siècle et le réalisme aigu, minutieux, qui prévaudra après Lysippe.

Pourtant, il n'a pas rompu absolument avec toute recherche d'idéalisation, tendance assez légitime, quand il faut, dans un monument officiel, glorifier un homme qui n'est pas un contemporain. A ce point de vue, les portraits de Sophocle peuvent nous fournir de curieux renseignements. Une statue du musée du Latran, trouvée à Terracine, est, suivant toute vraisemblance, une copie assez fidèle de la statue de bronze élevée par Lycurgue (fig. 178) [2]. Le poète est représenté debout, drapé dans son manteau, avec l'élégance étudiée d'un Athénien du quatrième siècle. La tête est droite, le regard rêveur; la barbe se masse en boucles conventionnelles, comme celle d'un Zeus. Or, Sophocle étant mort en 405, le sculpteur a dû recourir à des portraits exécutés du vivant du poète, peut-être à la statue élevée par le fils de Sophocle, Iophon. Grâce à la pénétrante étude de M. Winter, on peut reconnaître ces modèles dans une série de bustes ou d'hermès doubles, conservés à Londres, au Louvre, au musée du Capitole, à Berlin [3]. Ces monuments, où la barbe et la chevelure sont traités avec moins de convention, représentent assez bien les documents iconographiques consultés par le sculpteur de Lycurgue, pour reproduire, dans une statue officielle, l'image de Sophocle.

S'agit-il d'un contemporain? Le sculpteur fait moins de concessions. La recherche du type individuel s'accuse avec plus de force dans les portraits des hommes célèbres qui vivent au quatrième siècle. La statue d'Eschine du musée de Naples, trouvée à Herculanum, est une copie d'un original attique du temps d'Alexandre ou de ses premiers succes-

1. Winter, *Jahrbuch des arch. Inst.*, V, 1890, p. 157.
2. Helbig-Toutain, I, nº 662, Arndt-Bruckmann, *Griech. und roem. Port.*, nºs 113, 114, 115.
3. Winter, *Jahrbuch*, V, 1890, p. 160 et suivantes.

seurs [1]. L'orateur est figuré debout, dans une attitude analogue à celle de Sophocle, la main gauche ramenée derrière la hanche, la droite sortant du manteau. Mais ici, à n'en pas douter, la tête est un portrait fidèle, car on retrouve les mêmes traits dans un hermès du Capitole (fig. 179). Visage plein, front un peu dénudé, type sans noblesse avec un air de rouerie, physionomie de politicien plutôt que d'homme d'État aux convictions ardentes. En étudiant plus loin les portraits de Démosthène, dérivés de la statue exécutée en 280/79 par Polyeuctos, nous y relèverons une autre expression d'énergie et de volonté.

Le mouvement qui



Fig. 178. — Sophocle. Statue en marbre. (Rome, Musée du Latran.)

1. *Museo Borbonico*, I, pl. 50. Comparetti et de Petra, *La villa Ercolanese*, pl. 18, 2, p. 277. Arndt-Bruckmann, nos 116, 117, 118. Cf. un hermès du Capitole, Helbig-Toutain, I, no 286. Arndt-Bruckmann, no 119.

se manifeste ainsi au quatrième siècle ne fera que s'accuser plus tard avec plus de force. La vogue de ce qu'on peut appeler « le portrait littéraire » ira croissant. Sous les successeurs d'Alexandre, l'école attique se fera comme une spécialité en multipliant les images des grands écrivains d'Athènes dont les bustes et les statues iront orner les palais des princes macédoniens, la bibliothèque des rois de Pergame, les salles du Musée d'Alexandrie. Est-il besoin d'ajouter que nos usages modernes nous aident singulièrement à comprendre cette active production de statues-portraits ? Et quand, après Lysippe, l'évolution réaliste aura produit toutes ses conséquences, nous retrouverons dans le style du portrait toutes les acceptions familières à notre art contemporain.

Les sculpteurs qui travaillent à Athènes ne sont pas tous des Attiques. Ainsi Sthennis est originaire d'Olynthe, mais il est fort possible qu'il ait reçu le droit de cité à Athènes [1]. Il s'associe avec Léocharès pour exécuter les portraits d'une famille athénienne [2]. Ses « femmes pleurant » appartiennent sans doute à une catégorie de sculptures que nous signalerons plus loin, celle des statues funéraires; elles devaient orner des tombeaux attiques. Une Déméter, un Zeus et une Athéna, avaient été transportés à Rome, comme la statue d'Autolycos, le fondateur de Sinope, que Lucullus enleva à cette ville. Sthennis signe également des statues d'athlètes, celles de Pyttalos, de Choirilos, vainqueurs à Olympie.

Dans le mouvement d'art auquel contribuent tant d'artistes de renommée inégale, le Corinthien Euphranor tient une place importante [3]. Il est à la fois peintre et sculpteur, et chef d'école à ce double titre, car les peintres Charmantidès, Léonidas, Antidotos sont ses élèves, tandis que son fils, le sculpteur Sostratos, qui travaille à Athènes vers la fin du quatrième siècle, continue sa tradition. De son œuvre de peintre, les textes nous font connaître les grandes fresques exécutées pour la décoration du Portique Royal à Athènes [4]. C'était d'abord le

1. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen*, 1343-1349.
2. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n° 83.
3. Overbeck, *Schriftquellen*, 1798-1806.
4. Pausanias, I, 3, 3, et les autres textes recueillis par Overbeck.

groupe des douze dieux, puis une composition allégorique, montrant Thésée accompagné de la Démocratie et du Peuple. Plus loin, on voyait un combat de cavalerie, représentant l'engagement qui précéda la bataille de Mantinée et fut tout à l'honneur des armes athéniennes [1]. Après une rude marche de nuit, six mille cavaliers athé-

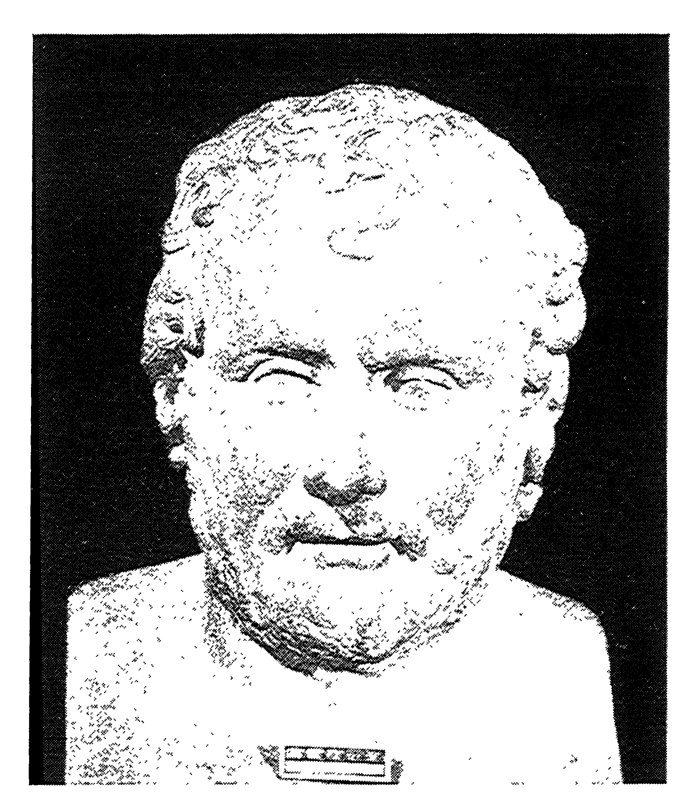


Fig. 179. — Hermès d'Eschine. (Rome, Musée du Capitole.) D'après Arndt-Bruckmann, *Griech. und röm. Porträts*, nº 1191.

niens avaient fourni contre les escadrons thébains et thessaliens une charge brillante, refoulé l'ennemi, et dégagé Mantinée. Cette page d'histoire contemporaine, l'artiste l'avait traitée avec un grand souci de la vérité, car on reconnaissait les principaux héros de l'action, Épaminondas et l'Athénien Gryllos, le fils de Xénophon. Voilà donc la peinture d'histoire qui fait son apparition, et l'on verra plus loin que cet enseignement n'est pas perdu pour la plastique. La « charge

1. Voir E. Bertrand, *Études sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*, 88-93.

de Mantinée » annonce déjà les scènes de bataille que sculpteront plus tard Lysippe et Euthycratès, et la composition en bas-relief, où, sur l'une des faces du célèbre « sarcophage d'Alexandre » un artiste inconnu représentera les cavaliers macédoniens et perses engagés dans une mêlée furieuse. Les peintures du Portique Royal nous fournissent, par surcroît, une date certaine pour déterminer la période d'activité d'Euphranor. Si le combat de cavalerie a pu être peint plusieurs années après l'événement, il est, de toute nécessité, postérieur à 362; et c'est ainsi que Pline est autorisé à indiquer cette date, c'est-à-dire l'année même de la bataille de Mantinée, comme celle où Euphranor est en pleine production [1]. D'autre part le maître corinthien travaille encore après Chéronée (338), puisqu'il met son talent au service de la cour de Macédoine, et représente Philippe et Alexandre sur des quadriges, peut-être à l'occasion du grand triomphe de Chéronée.

Par ses origines, comme par son éducation, Euphranor se rattache à l'école péloponnésienne. Son maître est un Argien, Aristeidès, élève de Polyclète [2], et il reste fidèle aux traditions de l'école en préférant le bronze au marbre. Pourtant il prend contact avec les Attiques, car une partie de sa période d'activité se passe à Athènes. C'est là qu'il exécute, pour le temple d'Apollon Patrôos, près de l'Agora, une statue de culte du dieu, qu'on a proposé de reconnaître, sans grande certitude, sur des monnaies attiques [3]. Nous ignorons où se trouvaient primitivement les œuvres d'Euphranor signalées par Pline, et dont plusieurs, comme la *Clidouchos,* la femme admirant et adorant, les quadriges et les biges, les deux figures colossales du Courage et de la Grèce échappent à tout essai d'identification. Les Romains, qui paraissent avoir eu un goût très vif pour le style du maître corinthien, conservaient dans le temple de la Concorde un groupe enlevé à une ville grecque, Latone portant

1. Pline, *Nat. Hist.,* 35, 128. M. P. Girard suppose que le combat de cavalerie a été exécuté sous l'administration de Lycurgue, après Chéronée. *La Peinture antique,* p. 233. Pourtant on imagine difficilement que la commande officielle des Athéniens ait pu coïncider avec les travaux qu'Euphranor exécute à cette époque pour la Macédoine.

2. C. Robert a démontré que cet Aristeidès n'est pas le peintre thébain, mais le sculpteur d'Argos : *Aristeides und Euphranor, Philolog. Untersuchungen,* X, p. 83.

3. Beulé, *Monnaies d'Athènes,* p. 272. Imhoof Blumer et Percy Gardner, *Numism. Commentary on Pausanias,* pl. CC, XV, XVII. Cf. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie,* V, p. 100, qui conteste l'identification.



dans ses bras ses deux enfants. Il était fort séduisant de rechercher tout au moins le souvenir de ce groupe dans deux statuettes du musée Torlonia et du Capitole, montrant Latone qui fuit avec ses deux enfants devant le serpent Python. Mais M. Reisch a démontré, par des arguments très plausibles, que l'original de ces deux répliques est beaucoup plutôt une œuvre du cinquième siècle [1].

Faut-il donc renoncer à nous faire une idée exacte de la manière d'Euphranor, d'après les monuments? Tel n'est pas l'avis de M. Furtwaengler, qui dans un brillant chapitre des *Meisterwerke* restitue au maître corinthien les originaux de plusieurs statues restées jusqu'ici anonymes [2]. Il est en effet permis de croire que les œuvres du sculpteur transportées à Rome avaient été souvent copiées, comme ce *Bonus Eventus* dont parle Pline, et qui était sans doute un Triptolème. L'artiste l'avait représenté tenant un épi et un pavot de la main gauche, une patère de la main droite. M. Furtwaengler le retrouve, avec ces attributs, sur une pierre gravée du British Museum, et sur des monnaies romaines de l'époque impériale. C'est une figure debout, conçue suivant le rythme familier à la jeune école argienne. Si le rapprochement est juste, on peut, sans trop de témérité, prononcer le nom d'Euphranor à propos de la belle statue de Dionysos découverte à Tivoli et conservée à Rome, au musée des Thermes de Dioclétien (fig. 180) [3]. Il y avait certainement à Rome un Dionysos d'Euphranor; une inscription, trouvée sur l'Aventin, fait mention d'une copie consacrée par un consul, Gallus [4]. Or, la statue de Tivoli est une excellente copie d'un bronze grec, et le soin avec lequel est détaillée la nébride suffirait à attester la fidélité du copiste. Le rythme de l'attitude est celui des statues argiennes, et l'arrangement un peu efféminé de la chevelure, retroussée en bandeaux derrière les oreilles, serrée par un lien sur la nuque, rappelle la coiffure de la tête de Héra du musée de Naples, inspirée par une œuvre

1. E. Reisch., *Ein vermeintliches Werk des Euphranor,* Innsbrück, 1893. Extrait du *Festgruss aus Innsbrück an die Philologenversammlung in Wien*. Les deux statuettes sont reproduites par Th. Schreiber, *Apollon Pythoktonos,* pl. 1.

2. *Meisterwerke,* p. 578-597.

3. *Monumenti ined.,* XI, pl. 51. Michaelis, *Annali,* 1883, p. 136. Helbig-Toutain, *Guide,* II, nº 967.

4. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 495. Fecerat Eufranor Bacchum | quem Gallus honorat | Fastorum consul carmine | ture sacris.



célèbre de Polyclète. Mais la souplesse juvénile des formes, la grâce du mouvement, annoncent que l'auteur a subi l'influence de la jeune école attique, et désignent nettement une œuvre du quatrième siècle[1]. Un statue de style argien, mais d'un style détendu, atténué, et mêlé d'atticisme, rien assurément ne répond mieux aux données que nous possédons sur les origines d'Euphranor, et sur le temps où il a vécu. Nous n'avons pas ici le loisir de discuter les autres identifications proposées par M. Furtwaengler. L'Athéna de bronze placée par Q. Lutatius Catulus dans un temple du Capitole, et surnommée par les Romains la *Minerva Catuliana*, nous serait conservée par l'Athéna Giustiniani du Vatican[2]. Le Pâris, où l'on reconnaissait au dire de Pline, « le juge des déesses, l'amant d'Hélène et le meurtrier d'Achille », serait le prototype d'une statue de la collection Lansdowne[3], et de

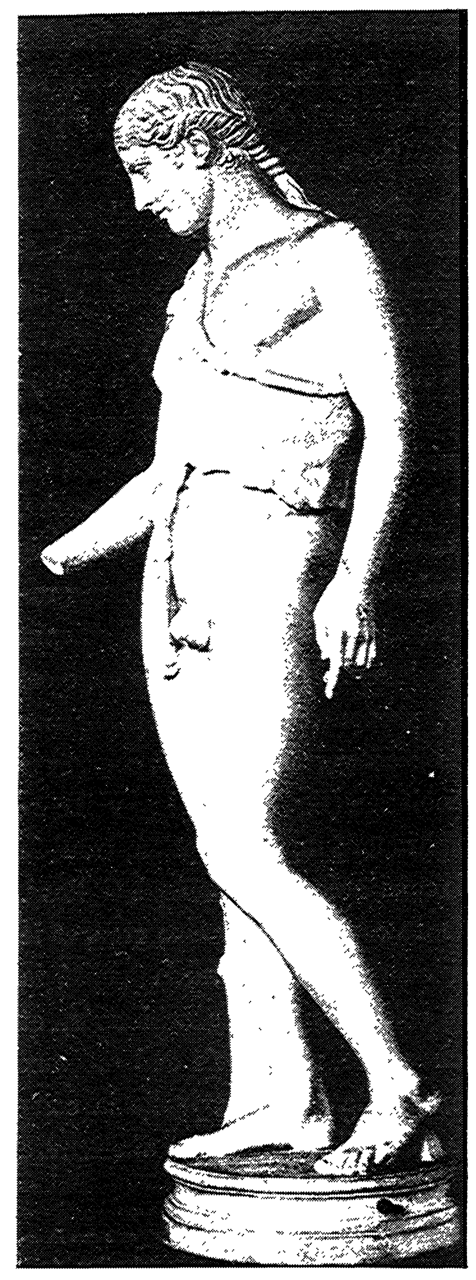


Fig. 180. — Dionysos. Statue en marbre, trouvée à Tivoli. (Rome, Musée des Thermes.)

1. M. Furtwaengler en rapproche un Apollon de bronze du British Museum, et une statue d'éphèbe du Musée de Dresde qui offrent le même rythme, *ouvr. cité*, p. 585, fig. 113 et 114.

2. Helbig-Toutain, I, nº 51. Dans l'édition anglaise de cet ouvrage (1895), M. Helbig fait ses réserves sur l'identification de M. Furtwaengler, qui a reconnu ailleurs (*Lexikon* de Roscher, I, p. 702), dans la statue du Vatican, une copie d'un original du cinquième siècle.

3. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, p. 117, 39.

plusieurs têtes coiffées du bonnet phrygien conservées dans différents musées. Enfin l'Apollon Patrôos se retrouverait dans le soi-disant Adonis du Vatican, un jeune homme aux cheveux bouclés, restitué mal à propos avec un javelot dans la main gauche, et dont l'attitude détermine un rythme de lignes cher à l'école argienne [1]. Aucune de ces hypothèses n'entraîne la certitude; elles ont au moins l'avantage de grouper une série de monuments qui paraissent relever de la tradition d'art suivie par Euphranor. Les textes en effet nous autorisent à voir dans le maître corinthien un élève des Argiens, épris comme eux de la perfection minutieuse du style [2], et préoccupé de l'étude méthodique des proportions, de la symétrie, dont il résume les règles dans un traité. Pline emprunte à une source grecque une remarque assez caractéristique. Euphranor, dit-il, fait les têtes et les membres trop forts, le corps trop court : ce qui signifie apparemment qu'il suit encore les principes de l'ancien canon argien, bientôt supplanté par celui de Lysippe. Il personnifie donc pour nous cette école argienne conservatrice, respectueuse du passé, que Lysippe va bientôt engager dans des voies nouvelles.

Au nord de l'Attique, la Béotie a une courte floraison d'art, aussi éphémère que l'hégémonie un moment conquise par Thèbes, grâce à l'habile politique d'Épaminondas. Thèbes voit se former une brillante école de peinture, que représentent avec éclat Aristaeos, Nikomakhos et Aristeidès ; elle est aussi le centre d'une école de bronziers, dont on entrevoit l'affinité avec les écoles péloponnésiennes. Toutefois, parmi les sculpteurs thébains, aucun ne se hausse jusqu'à une renommée comparable à celle des grands maîtres attiques. Les plus connus sont deux fondeurs, Hypatodoros et Aristogiton, qui exécutent pour les Argiens un groupe de bronze consacré à Delphes, en souvenir d'une victoire remportée à Œnoé par les troupes d'Argos et les auxiliaires athéniens, pendant la guerre de Corinthe (394-386). Le groupe représentait « les Sept » c'est-à-dire Polynice et les chefs alliés qui avaient combattu contre Thèbes ; il se dressait à l'extrémité sud de la voie

1. Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 258.
2. Pline le qualifie de « docilis ac laboriosus ante omnis ». *Nat. Hist.*, 35, 128.

Sacrée, en face de l'exèdre des rois d'Argos [1]. Une inscription de Delphes nous les montre travaillant encore en commun à un ex-voto d'un Béotien d'Orchomène, c'est-à-dire avant 364/3, date de la destruction d'Orchomène par les Thébains [2]. Les succès d'Épaminondas leur ouvrent la route du Péloponnèse, car Hypatodoros exécute pour la ville d'Aliphéra en Arcadie une Athéna colossale en bronze, sorte de Promachos provinciale, qui dominait la colline escarpée où était assise la petite cité arcadienne. Les autres sculpteurs thébains ne sont pour nous que des noms [3] : Andron, auteur d'une statuette d'Harmonia, Kaphisias, Kallistonicos, Timon, cité par Pline parmi les bronziers qui exécutent des statues d'athlètes, d'hommes armés, de chasseurs, de sacrificateurs; Théron, qui signe pour Olympie la statue du Messénien Gorgos, vainqueur au pentathle après 368/4; Eubios et Xénocritos, qui dotent d'un Héraclès en marbre l'Héracléion de Thèbes. Il ne semble pas d'ailleurs que l'école thébaine, pénétrée à la fois d'influences argiennes et attiques, ait eu une physionomie très tranchée. Pour les monuments de l'art industriel, les seuls qui soient parvenus jusqu'à nous, la Béotie reste tributaire de l'Attique. Les ex-voto au mort héroïsé, si fréquents en Béotie, offrent des types, des procédés de composition qui rappellent ceux des ex-voto d'Athènes [4]; on sait déjà de quelle faveur jouissent, auprès des coroplastes tanagréens, les types de femmes drapées créés sous l'influence du style praxitélien.

§ 2. — ŒUVRES ANONYMES DE L'ÉCOLE ATTIQUE.

Une production aussi active que l'est celle de l'école attique, nous fait entrevoir un de ces grands mouvements d'art qui entraînent à la suite des maîtres de premier rang tout un cortège de disciples. Nombre de statues, disséminées dans nos musées, conservent le reflet du style de Scopas ou de Praxitèle. Les attribuer à tel ou tel maître reste affaire

1. *Bull. de corresp. hellén.*, 1894, p. 186. Le groupe est mentionné par Pausanias, X, 20, 3. Sur la date, voir Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n° 101.
2. Loewy, *ouvr. cité*, n° 101.
3. Voir Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, I, p. 296.
4. Voir par exemple Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, pl. XXX, XXXI. Beaucoup sont exécutés en marbre pentélique.



d'exégèse érudite, de critique et surtout d'hypothèse. Nous ne pouvons songer ici à ouvrir des controverses à propos de ces œuvres anonymes, que, d'instinct, on est tenté d'attribuer à des sculpteurs attiques du quatrième siècle. Nous nous bornerons à en signaler quelques-unes, qui achèveront de nous faire connaître les acceptions nouvelles de l'art à l'époque de Praxitèle et de ses contemporains.

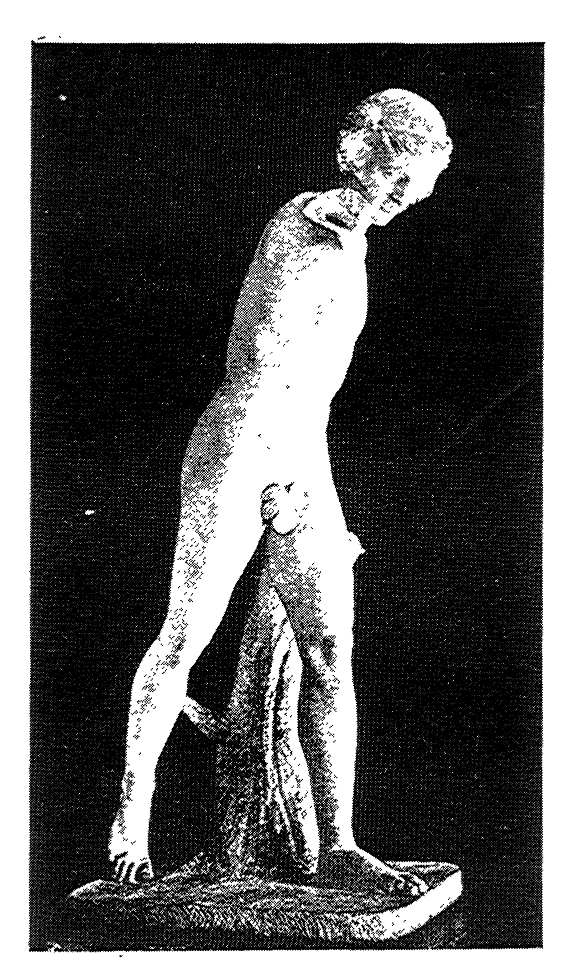


Fig. 181. — Hypnos. Statue en marbre. (Madrid, Musée du Prado.)

On a déjà vu l'art du quatrième siècle manifester un goût très marqué pour les figures allégoriques, comme la Paix, la Bonne Fortune, le Bon Génie, qui trouvent souvent sous le ciseau des maîtres leur expression plastique. C'est dans le même esprit qu'un artiste inconnu crée avec un rare bonheur un type tout nouveau pour le dieu du sommeil, Hypnos. L'idée de personnifier le dieu du sommeil comme un être ailé était aussi ancienne que la poésie grecque, et déjà les poèmes homériques le montraient venant se poser sur les branches d'un sapin « pareil à un oiseau chanteur »[1]. Frère de la Mort, il avait conquis sa place dans les croyances populaires et dans le culte religieux; les peintres de lécythes lui prêtaient les traits d'un génie ailé au visage imberbe[2]; il avait un autel à Trézène, une

1. *Iliade*, XIV, 298.
2. E. Pottier, *les Lécythes blancs attiques*, p. 27. C. Robert, *Thanatos*.

statue dans un temple de Sicyone. Mais le type qui nous est conservé par une statue du musée du Prado, à Madrid, a tous les caractères d'une création originale, née au temple de Praxitèle (fig. 181)[1]. Le dieu est presque un adolescent ; il s'avance d'un pas large, lent et régulier, avec le « geste auguste du semeur » qui répand le grain dans les sillons. Et c'est bien en effet une mission sacrée qu'il accomplit. Les petites répliques en bronze de la statue[2] permettent de replacer dans la



Fig. 182. — Hypnos. Tête en bronze, trouvée à Civitella d'Arno, près de Pérouse. (British Museum.)

main droite portée en avant une corne d'abondance ; la main gauche tient la fleur du sommeil, le pavot. Avec une gravité calme et bienveillante, le beau jeune dieu semble parcourir la surface de la terre, distillant sur les êtres mortels la rosée des sucs bienfaisants qui les endorment, et suspendent leur vie douloureuse. Conception aussi vieille que l'humanité, lieu commun poétique si l'on veut ; mais jamais l'art n'avait trouvé pour traduire cette idée une forme aussi noble et aussi touchante.

1. Hübner, *Die ant. Bildwerke in Madrid*, n° 39. *Arch. Zeitung*, 1862, pl. 157. Brunn, *Griech. Goetterideale*, p. 28. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 649.

2. Voir pour ces répliques, Winnefeld, *Hypnos*, p. 8, note 2. M. Bazin en a signalé plusieurs dans les musées de France, notamment à Lyon, *Gaz. arch.*, 1888, pl. 6. Cf. *Lyon antique*, du même auteur, p. 364.

En attribuer l'honneur à un contemporain de Praxitèle est une hypothèse très légitime. L'Hypnos de Madrid est, pour la grâce juvénile des formes, proche parent de l'Apollon Sauroctone. L'analogie se poursuit encore si l'on considère la tête, en se reportant à la meilleure réplique, à l'admirable tête de bronze du British Museum, trouvée à Civitella d'Arno, près de Pérouse (fig. 182)[1]. L'arrangement féminin



Fig. 183. — Méduse Rondanini. (Munich, Glyptothèque.)

de la chevelure, les deux boucles faisant saillie au-dessus du bandeau, rappellent de tous points la chevelure du Sauroctone. Mais par une conception tout à fait originale, deux ailettes s'attachent aux tempes, et remplacent les grandes ailes dont Hypnos est muni dans les peintures céramiques. C'est là une idée qui fait fortune dans l'art grec, témoin la tête d'Hypnos, provenant sans doute d'un bas-relief, et conservée au Louvre[2]. La plastique s'en empare aussi pour modifier l'ancien type de la Gorgone, et nous la trouvons appliquée avec une audace

1. *Monumenti inediti*, VIII, pl. LIX, *Annali*, 1856. Brunn, *Denkmaeler*, n° 235. Il n'y a aucune raison pour la considérer, comme on l'a fait quelquefois, pour une œuvre de l'art étrusque. Martha, *l'Art étrusque*, p. 303.

2. Froehner, *les Musées de France*, pl. 25.

heureuse dans une œuvre célèbre, le beau masque de la Glyptothèque de Munich, connu sous le nom de Méduse Rondanini (fig. 183)[1]. Cette copie de marbre dérive d'un original en bronze qui devait être appliqué contre une muraille de temple, à titre d'offrande, comme le Gorgonéion de bronze doré qui était fixé au mur méridional de l'Acropole[2]. Déjà l'art du cinquième siècle avait adouci le type hideux de la Gorgone, familier à l'archaïsme. Ici, la figure grimaçante de Méduse a fait place à un beau visage régulier; les serpents viennent docilement s'enlacer, en un nœud symétrique, à la base du masque; parmi les boucles touffues de la chevelure, traitées avec une rare souplesse, deux ailettes se détachent, courtes, ramassées, comme celles des oiseaux au vol lourd et bas. Malgré la pureté des traits, ce visage sans vie, à la bouche entr'ouverte, donne l'idée d'une beauté morte, glacée, et l'artiste du quatrième siècle qui a modelé ce masque a atteint à une intensité d'expression bien supérieure à celle que cherchaient, par des moyens plus naïfs, les maîtres archaïques.

D'évidentes analogies de style permettent de comparer à l'Hypnos de Madrid la statue découverte en 1883 près de Subiaco, et conservée à Rome, au musée des Thermes (fig. 184)[3]. La mutilation de la tête et des bras en rend par malheur l'interprétation très difficile. M. Kalkmann, qui l'attribue au cinquième siècle, et la rapproche des sculptures d'Olympie, y voit un coureur, représenté dans une attitude conventionnelle, suivant la méthode familière à l'archaïsme. Mais ni la date ni l'explication proposées ne me paraissent admissibles. On restitue difficilement comme un coureur cette figure dont le mouvement rappelle plutôt celui du batelier penché sur son aviron, ou celui du sauteur qui s'enlève à l'aide d'une perche. Si le sujet reste incertain, l'exécution fraîche et savoureuse, la beauté juvénile des formes dénoncent un original grec, et le style d'un maître du quatrième siècle. Une statue célèbre de Munich, connue sous le nom d'*Ilioneus,* présente les mêmes

1. Brunn, *Beschr. der Glypt.*, nº 128. *Denkmaeler*, nº 239, *Gr. Goetterideale*, p. 60. Furtwaengler, *Meisterwerke,* Atlas, pl. XV, et p. 325, où l'auteur développe la théorie très hypothétique qui lui fait désigner Crésilas comme le créateur du type.

2. Pausanias, I, 21, 3.

3. *Antike Denkmaeler*, I, pl. 56, p. 45. (Winter). Brunn, *Denkmaeler*, nº 249. Helbig-Toutain, *Guide*, II, nº 968. Cf. Kalkmann, *Jahrbuch des arch. Inst.,* 1895, X, p. 46-85, pl. I.

caractères, la même prédilection pour les mouvements compliqués et savants[1]. Elle montre un jeune garçon agenouillé, le haut du corps penché en avant, les bras levés, comme s'il implorait, ou se sentait

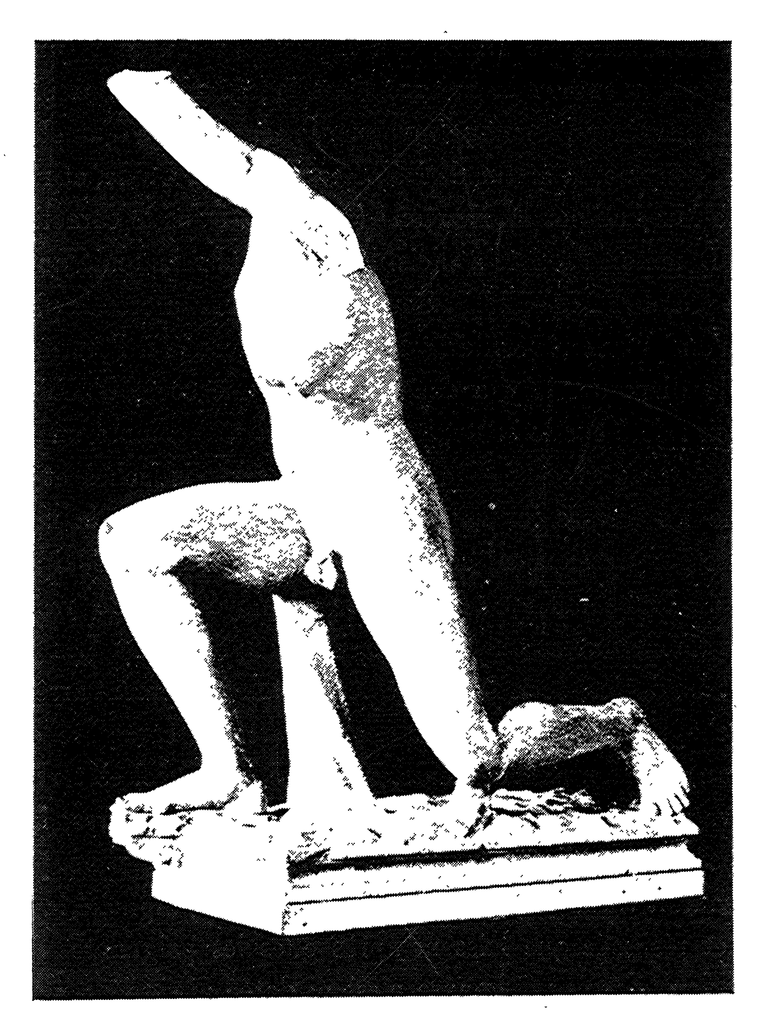


Fig. 184. — Statue de jeune homme, trouvée près de Subiaco. (Rome, Musée des Thermes.)

menacé d'une agression. Par le moelleux et le fini du modelé, la statue de Munich est apparentée d'assez près à l'Hypnos et au marbre de Subiaco ; ces trois œuvres relèvent d'une même école, et peut-être est-on fondé à aller plus loin, en désignant celle de Scopas.

1. Brunn, *Beschr. der Glypt.*, n° 142.

Il importe plus encore de mettre en lumière les acceptions nouvelles de l'art, que de tenter une attribution, souvent artificielle, à telle ou telle école. Ouvert à toutes les émotions, et comme pénétré par un large courant d'humanité, l'art du quatrième siècle trouve, pour traduire les sentiments de l'âme, des expressions d'autant plus fortes qu'elles gardent encore la mesure dont le sens s'altérera plus tard. Pour s'en convaincre, il suffit d'invoquer le témoignage d'un chef-d'œuvre resté anonyme, la statue de Déméter trouvée à Cnide, et rapportée au British Museum par M. Newton[1] (Pl. VII). Dans le caractère complexe de Déméter, l'artiste a choisi le trait de physionomie qui le rapproche le plus de l'humanité, l'amour maternel, et il a créé la plus noble image qu'on puisse rêver de la déesse mère, vouée à l'éternel regret de sa fille disparue. Il y a dans l'attitude une sorte d'affaissement. L'himation rejeté sur le buste, ramené sur la tête comme un voile de deuil, est disposé avec négligence, et sous ses plis lâches et souples, on devine les formes larges de la femme qui a connu la maternité. Mais toute l'expression est concentrée dans le visage. Sculptée dans un bloc de Paros différent du marbre employé pour le reste de la statue, la tête a une singulière intensité d'expression. « Les joues légèrement amaigries, écrit O. Rayet, le menton fermement arrêté, révèlent les chagrins qui l'ont obsédée, et la force de caractère qu'elle a puisée dans ses longues douleurs. » Dirigé entre ciel et terre, perdu dans le vague, noyé sous l'ombre profonde des paupières, le regard semble poursuivre obstinément une chère image toujours présente; l'art ne saurait traduire avec plus de force et de simplicité la tristesse rêveuse et résignée que laissent après elles les poignantes douleurs, amorties par le temps. L'œuvre n'est ni datée ni signée; mais l'ampleur du style, la profondeur du sentiment, accusent l'influence des grands maîtres attiques, et l'on ne saurait se tromper, en faisant honneur de la statue de Cnide à un contemporain de Praxitèle.

Les artistes du cinquième siècle avaient légué à leurs successeurs un certain nombre de types divins qui avaient déjà trouvé leur expression définitive, comme celui d'Athéna. D'autres prennent au qua-

1. Newton, *Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, pl. 55, p. 381. Rayet, *Mon. de l'Art antique*, II, pl. 49. Brunn, *Griech. Goetterideale*, p. 42.





Héliog. P. Dujardin

Chassepot Imp.

DÉMÉTER

Statue en marbre provenant de Cnide

(British Muséum)

trième siècle un caractère nouveau, et parmi ces derniers il faut citer surtout celui d'Asclépios. Nous avons déjà mentionné l'Asclépios de Scopas, et cherché un reflet de son œuvre dans un buste trouvé au Pirée. Il faut sans doute rattacher à une école plus franchement attique la belle tête en marbre découverte à Milo en 1828, et qui a passé de la collection Blacas au British Museum (fig. 185) [1]. On a pu hésiter sur l'attribution, et y reconnaître un Zeus; mais les doutes sont levés par la comparaison avec des statuettes trouvées en 1886 à Épidaure [2], et l'identification avec Asclépios est aujourd'hui certaine. Les circonstances de la trouvaille permettent de croire qu'elle provient des ruines d'un Asclépiéion. Peu de monuments nous ont laissé du dieu guérisseur une image plus noble et plus douce. Un rayon de bonté éclaire cette physionomie grave, ce beau visage pensif, en même temps que le regard dirigé vers le ciel, la bouche légèrement entr'ouverte, lui donnent comme un air de rêverie et d'extase divine.



Fig. 185. — Asclépios, tête en marbre, trouvée à Milo. (British Museum.)

Le type idéal de Zeus, créé par Phidias, subit aussi des transformations dans la jeune école attique. C'est sans doute un sculpteur athénien du quatrième siècle, et peut-être un élève de Praxitèle, qui crée le type nouveau connu par le buste colossal de la Rotonde du Vatican, trouvé à Otricoli (fig. 186) [3]. L'expression de majesté et de toute-puis-

1. *Expédition de Morée,* III, pl. 29, 1. Rayet, *Mon. de l'art antique,* I, pl. 42. Brunn, *Griech. Goetterideale,* p. 96, et pl. IX. Cf. pour la bibliographie, Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse,* n° 1283.

2. Wolters, *Mittheil. Athen,* XVII, 1892, p. 1, pl. II-IV.

3. Helbig-Toutain, I, n° 294. Brunn, *Denkmaeler,* n° 130, et *Griech. Goetterideale,* p. 98. Overbeck,

sance, caractère essentiel de la physionomie de Zeus, est obtenue ici par des moyens moins simples que dans la statue de Phidias. Si l'on compare le buste d'Otricoli aux monnaies éléennes qui nous ont conservé le profil

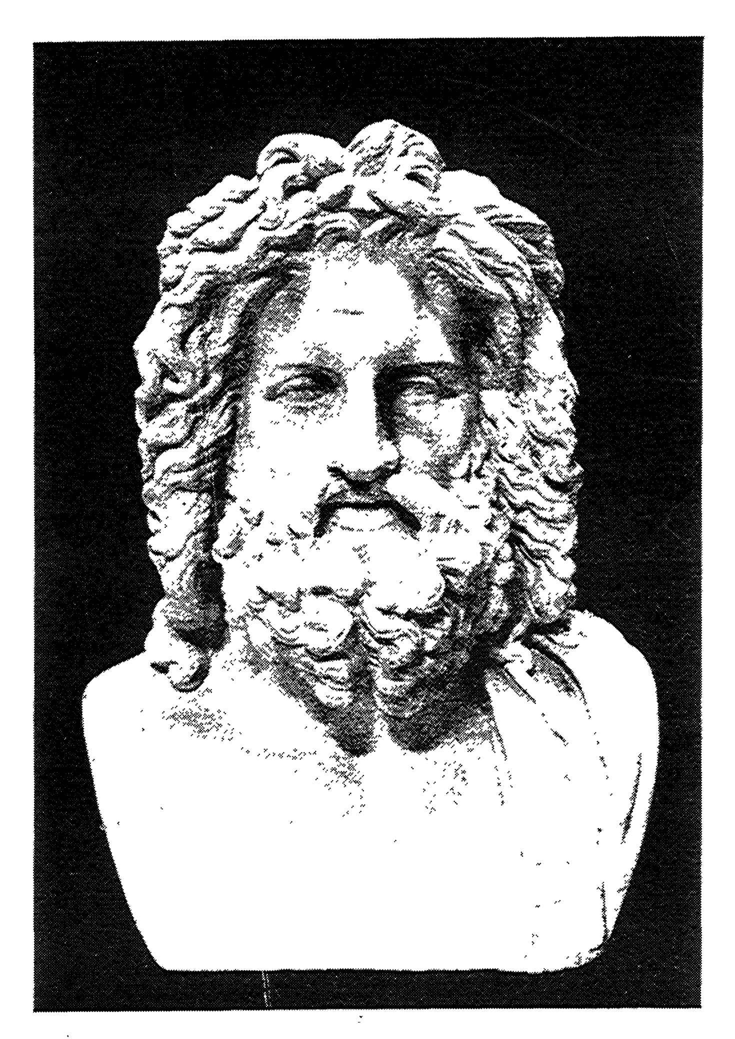


Fig. 186. — Zeus. Tête colossale en marbre, trouvée à Otricoli. (Rome, Vatican.)

du Zeus olympien, on constatera facilement la différence. Dans l'œuvre du contemporain de Praxitèle, la structure du visage semble être devenue plus puissante et plus massive. Le front haut, traversé d'un pli,

Griech. Kunstmythologie, II, p. 74, nº 1. Atlas, II, 1, 2. M. Furtwaengler y voit le développement praxitélien d'un type de Zeus créé par Myron. *Meisterwerke*, p. 370.

bombé au-dessus du nez, s'encadre entre les masses épaisses et ondoyantes d'une chevelure abondante, et la barbe large, aux boucles tordues et refouillées, achève de donner au masque une singulière ampleur. Pourtant la douceur n'en est pas absente, et le visage du dieu conserve l'expression de sérénité que lui avait donnée le grand maître du cinquième siècle. Le type reste bien attique. Il n'y a aucune raison d'y reconnaître, comme on l'a proposé longtemps, une création de l'école de Sicyone, et d'en faire honneur à Lysippe.

§ 3. — LA SCULPTURE DÉCORATIVE ET LA SCULPTURE FUNÉRAIRE EN ATTIQUE.

L'Athènes du quatrième siècle ne connaît pas les grands travaux d'art qui exigeaient, comme jadis au Parthénon, la collaboration de l'architecte et du sculpteur. On n'y voit pas s'élever de ces temples dont les frontons, les métopes et les frises offrent à la sculpture monumentale un vaste champ. Pendant les douze années que dure l'administration de Lycurgue, de 338/7 à 326/5, il se produit, il est vrai, comme un renouveau d'activité; Lycurgue fait construire le gymnase du Lykéion, le stade panathénaïque, l'Odéon, les gradins du Théâtre de Dionysos; il fait réparer, au port militaire du Pirée, les loges destinées à abriter les trières, et achève l'arsenal maritime, la Skeuothèque, commencée sur les devis de l'architecte Philon [1]. Mais si ces travaux contribuent à embellir la ville, ou à développer sa puissance, ils intéressent surtout l'histoire de l'architecture; nous n'avons pas à y chercher la part de la sculpture décorative. C'est en Asie Mineure, au Mausolée d'Halicarnase, que nous avons vu à l'œuvre les sculpteurs attiques.

A défaut de commandes faites par l'État, le luxe des particuliers fournit au talent des artistes bien des occasions de s'exercer. Jamais on n'a déployé une telle richesse dans les monuments privés qui rappellent soit des gestions de charges publiques, soit des victoires remportées aux différents concours ouverts dans les grandes fêtes religieuses. Il est facile de s'en convaincre, en considérant un des types les

1. Curtius, *Stadtgeschichte von Athen*, p. 214 et suiv. Dürrbach, *L'orateur Lycurgue*, p. 103 et suiv.



plus remarquables, celui du monument choragique. On sait ce qu'il faut entendre par là. C'était un honneur assez coûteux que la chorégie. L'Athénien désigné par les épimélètes de sa tribu pour organiser et faire instruire à ses frais un des chœurs qui prenaient part aux concours des Dionysies, devait appartenir à la classe la plus riche. Vainqueur et couronné au nom de sa tribu, il était tenu de consacrer à Dionysos le trépied reçu en prix. Au cinquième siècle, rien de plus modeste que la forme du monument choragique : le trépied de bronze, dont le type et les dimensions sont invariables, est posé sur une simple base, que supporte un soubassement avec un ou deux degrés [1]. Bientôt l'usage s'introduit de consacrer le trépied dans un petit temple; ces édicules débordent hors du téménos de Dionysos, se groupent, sans beaucoup d'ordre, sur les deux côtés de la rue qui conduit du Dionysion au Prytanée, et qui est appelée « la rue des Trépieds »; ils finissent même par envahir les pentes rocheuses de l'Acropole. Les chorèges rivalisant de luxe, les monuments choragiques affectent des formes plus ambitieuses; ils prennent l'aspect d'un temple à façade dorique, comme le monument élevé par Nicias, en 320/19, près du Pyrgos d'Athéna Niké [2], ou se transforment en un édifice orné d'un portique, comme le monument de Thrasyllos, vainqueur en 320 avec un chœur d'hommes [3]. D'autres fois, c'est un édifice de forme circulaire. Tel est le cas pour le monument consacré par le chorège Lysicrate, fils de Lysitheidès, de la tribu Acamantide, vainqueur en 335/4, avec un chœur d'enfants.

Personne n'ignore que le monument de Lysicrate est encore debout, comme au temps où le jésuite Babin le signalait dans la maison des Pères capucins, et recueillait naïvement la légende qui lui a longtemps valu le nom de *Lanterne de Démosthènes* [4]. A différentes reprises, en 1831 et en 1878, il a été seulement consolidé, isolé et dégagé des terres qui en avaient envahi la base. Entièrement construit en marbre, l'édifice a la forme d'un petit temple rond, avec six colonnes à chapiteaux corin-

1. Ainsi le trépied figuré sur un vase de la collection Blacas, au British Museum, Panofka, *Musée Blacas,* pl. I. Cf. Reisch, *Griechische Weihgeschenke,* Vienne, 1890, p. 68 et suivantes.

2. Doerpfeld, *Mittheil. Athen,* X, 1885, p. 219, pl. VII.

3. E. Reisch, *Mittheil. Athen,* XIII, 1888, p. 383.

4. De Laborde, *Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles,* I, p. 201. Wachsmuth, *Stadt Athen,* I, p. 745.

thiens. Les entrecolonnements étaient fermés par des plaques de marbre au-dessus desquelles des plaques plus petites, sculptées en léger relief, montraient des reproductions du trépied placé au sommet du monument. Le toit, dont la courbe est évidée, offre l'imitation d'une couverture en tuiles de marbre. Du centre jaillit hardiment le support du trépied, un fleuron malheureusement découronné de ses élégants rinceaux (fig. 187)[1]. L'entablement a gardé sa frise sculptée en relief, représentant un épisode de la légende de Dionysos : la métamorphose en dauphins des pirates tyrrhéniens qui avaient eu l'audace de s'emparer du dieu. Un hymne homérique nous a conservé une version de cette légende; mais le sculpteur de la frise paraît en avoir suivi une autre, un peu différente, et tout porte à croire qu'il s'était inspiré du dithyrambe couronné. Ainsi s'explique, croyons-nous, la place très importante faite dans la composition aux Satyres qui forment le cortège de Dionysos. Le centre de la scène se trouve juste au dessus de l'inscription qui rappelait la victoire de Lysicrate[2]. Tandis que le dieu, assis sur un rocher, joue avec sa panthère familière, deux Satyres assis se reposent, et le regardent; deux autres puisent à des cratères remplis de vin (fig. 187). Plus loin, la lutte est engagée entre les Satyres et l'équipage

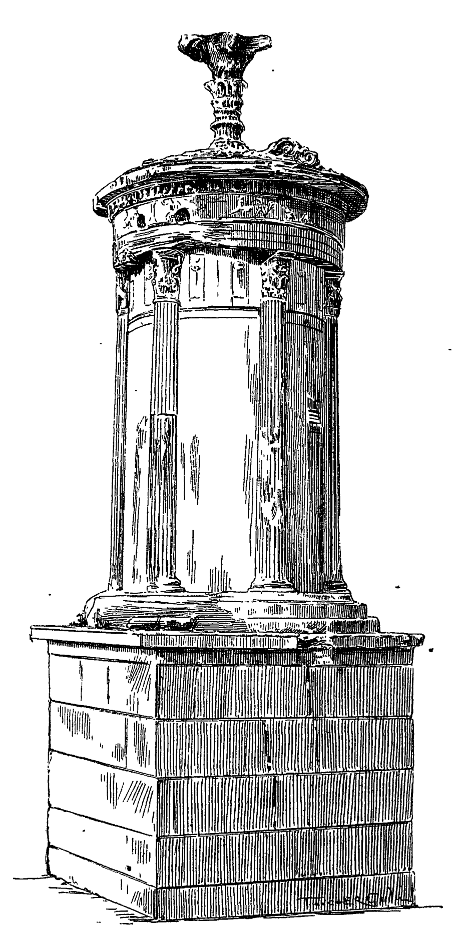


Fig. 187. — Le monument choragique de Lysicrate. (Athènes.)

1. Voir Stuart et Revett, *Antiquities of Athens*, I, p. 32 suiv. E. Reisch, *ouvr. cité*, p. 102, Jane Harrison, *Myth. and Mon. of anc. Athens*, p. 244. Une restauration due à M. Loviot est encore inédite.

2. Pour les bas-reliefs de la frise, voir : *Antiquities of Athens*, I, 4; *Ancient marbles*, IX, pl. 22-26; De Cou, *American Journal of Archaeology*, VIII, 1893, pl. II-III, p. 42-55. Nos dessins sont exécutés d'après des moulages.

du vaisseau pirate (fig. 189, A et B). Alertes et rapides, les compagnons de Dionysos poursuivent les Tyrrhéniens, les assaillent avec des thyrses, des torches enflammées, des branches arrachées à des arbres; ils les terrassent et les garrottent. Çà et là, un être au corps d'homme et à la tête de dauphin se précipite dans la mer, comme un plongeur : c'est la métamorphose qui s'accomplit. L'auteur de la frise l'a traitée comme une sorte de vignette de marbre : relief léger, et pourtant souligné d'accents nerveux avec quelques sécheresses; personnages très espacés, pour donner plus de clarté à la composition. Beaucoup de vie et de mouvement dans ces pétulantes figures de Satyres qui courent et s'agitent à qui mieux mieux. Toutes proportions gardées, on retrouve ici la même verve que dans les frises du Mausolée, et s'il fallait indiquer un nom d'artiste, on pourrait désigner un des collaborateurs de Scopas, peut-être Léocharès [1].

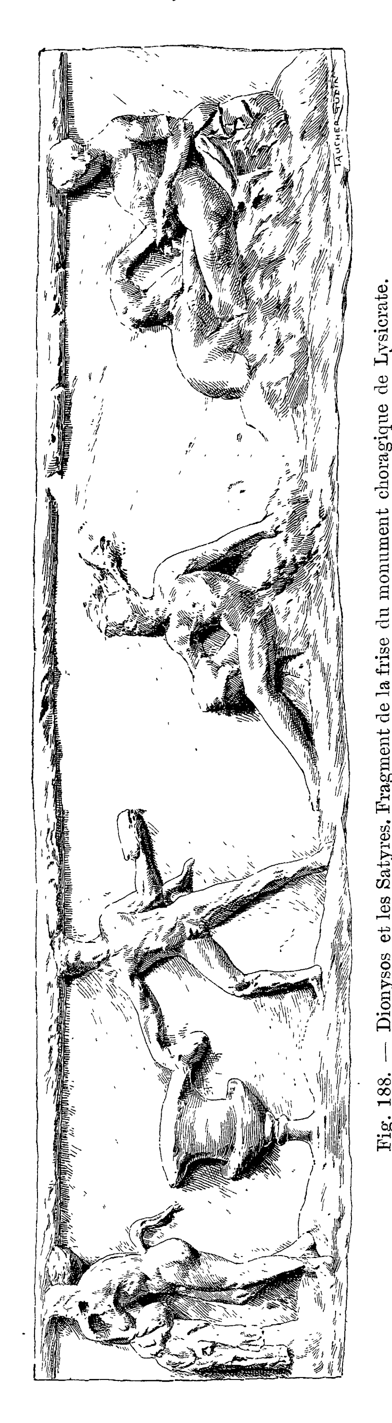


Fig. 188. — Dionysos et les Satyres. Fragment de la frise du monument choragique de Lysicrate.

Les ex-voto agonistiques, dédiés en souvenir de victoires, prennent au quatrième siècle des formes très variées, et l'examen détaillé des différents types dépasserait les limites de cette étude [2]. Nous signalerons seulement deux bas-reliefs qui appartiennent certainement à cette époque, et nous renseignent sur la moyenne de l'art

1. Cf. Loeschcke, *Jahrb. des arch. Inst.*, 1888, p. 192.
2. Nous renvoyons le lecteur au travail déjà cité de M. Reisch, *Griechische Weihgeschenke.*

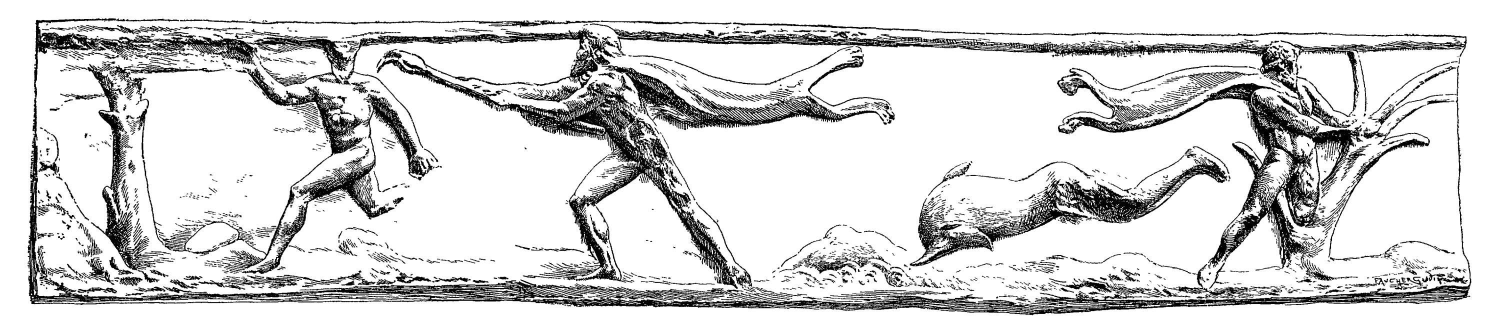


Fig. 189. A. — Les Satyres et les pirates tyrrhéniens. Fragment de la frise du monument choragique de Lysicrate.

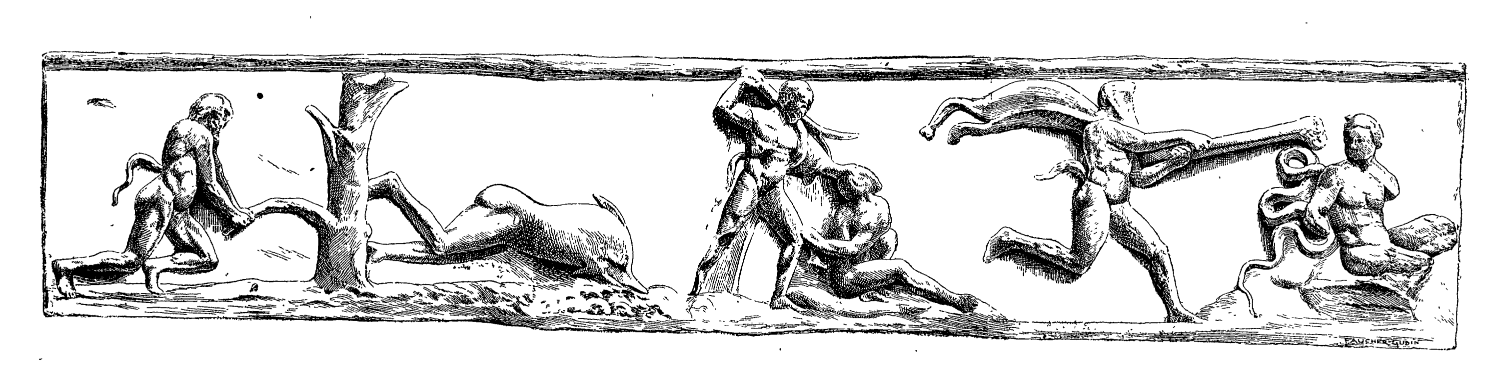


Fig. 189. B. — Les Satyres et les pirates tyrrhéniens. Fragment de la frise du monument choragique de Lysicrate.

décoratif dans les ateliers attiques. Ils ont été trouvés par Beulé sur l'Acropole d'Athènes, et décoraient la base d'un ex-voto consacré après une victoire panathénaïque [1]. Sur l'un d'eux est figuré le chœur des danseurs pyrrhikhistes, coiffés du casque, armés du bouclier, et s'avançant en file avec un mouvement de danse d'un rythme uniforme. L'autre face montre deux groupes de spectateurs, sans doute les magistrats juges du concours. Le monument est daté par la mention de l'archontat de Képhisodoros; il a donc été exécuté, soit en 366, soit en 322, puisqu'il y a eu deux archontes de ce nom [2]. Mais la date la plus basse convient mieux à cette sculpture d'un style facile, qui représente assez bien la production courante de la sculpture industrielle. Dans cet ordre, nous devons surtout prêter attention aux monuments datés. Or, nous en trouvons des spécimens dans les bas-reliefs sculptés en tête des décrets officiels, suivant un usage déjà pratiqué au cinquième siècle. En 347, les Athéniens votent un décret renouvelant aux fils de Leucon, le souverain du Bosphore, les honneurs et les privilèges conférés à leur père. La stèle et le bas-relief qui la décorait ont été retrouvés au Pirée [2]. Les deux fils aînés de Leucon, Spartocos et Pairisadès, sont assis dans une attitude solennelle; le troisième, Apollonios, est debout près d'eux, dans la pose élégante que les sculpteurs ont adoptée dès le cinquième siècle pour les figures au repos. Avec une saillie plus accusée dans le bas-relief, on reconnaît ici les procédés de composition déjà familiers à l'école de Phidias. S'étonnera-t-on que la sculpture industrielle respecte des types devenus en quelque sorte traditionnels?

Des stèles officielles, descendons jusqu'aux monuments les plus modestes, jusqu'aux petits tableaux de marbre sculptés en relief, que la piété des dévots multiplie dans les sanctuaires. Ex-voto à Asclépios, avec le cortège des adorants (fig. 190), bas-reliefs votifs à Pan et aux Nymphes, montrant le chœur dansant des Nymphes conduit par Hermès [3], ce sont là des types connus par de nombreux exemplaires. Rien de plus fréquent que le genre de tableau votif désigné d'habitude sous le nom de

1. Beulé, *l'Acropole d'Athènes*, II, pl. 4, p. 315. Jane Harrison, *Myth. and Mon. of anc. Athens*, p. 347.
2. *Bull. de corresp. hellén.*, 1881, pl. V, p. 194-196.
3. Pottier, *Bull. de corresp. hellén.*, 1881, pl. 7, p. 349. Le Bas-Reinach, *Mon. fig.*, pl. 59.

« banquet funèbre », et dont le type est reproduit au quatrième siècle avec une singulière persistance. Dans un encadrement architectural, est représenté un couple d'ancêtres héroïsés, l'homme couché sur un lit de festin devant une table chargée de mets, la femme assise au pied du lit ; un serviteur s'empresse auprès d'un cratère ; plus loin la famille des donateurs s'avance solennellement vers le couple. Dérivée d'une conception très ancienne, celle du culte rendu aux morts par les survivants, cette scène trouve au quatrième siècle une formule plastique



Fig. 190. — Ex-voto à Asclépios et à Hygie (Athènes.)

assez générale, assez impersonnelle, pour se prêter à des applications diverses, et l'on dédie ces ex-voto aussi bien aux défunts héroïsés qu'aux divinités chthoniennes, ou aux couples divins comme Asclépios et Hygie[1]. Exécutés par de simples marbriers, souvent avec négligence, ces bas-reliefs n'ont qu'une médiocre valeur d'art; pourtant à voir le style, les procédés de composition, on sent que les plus humbles praticiens n'échappent pas à l'influence des meilleurs modèles.

Nulle part le luxe privé ne se manifeste avec plus d'ostentation que dans la sculpture funéraire. Aussi, à la fin du quatrième siècle, l'État

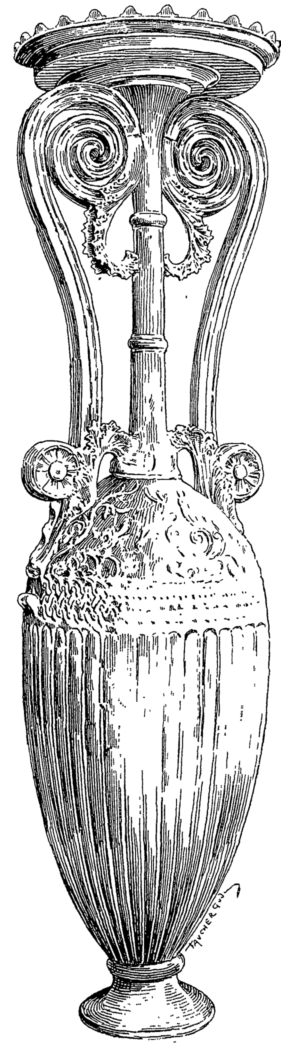
1. Voir, pour l'interprétation du banquet funèbre, Percy Gardner, *Journal of Hell. Studies,* 1884, p. 105. Pottier, *Bull. de corresp. hellén.,* 1886, p. 316. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff, Introduction,* p. 31 et suivantes.

doit-il prendre pour le combattre des mesures énergiques, et un décret rendu par Démétrios de Phalère, entre 317 et 307, restreint à quelques éléments très simples la décoration des sépultures[1]. Jetons un coup d'œil sur une nécropole attique au temps de Démosthène, c'est-à-dire à l'époque où les opulentes familles d'Athènes rivalisent de faste pour consacrer le souvenir de leurs morts, et où l'on dépense jusqu'à deux talents pour la construction d'un tombeau. On y reconnaît des formes de monuments déjà créées au cinquième siècle, mais développées et enrichies avec l'art le plus savant. C'est d'abord la longue stèle, ornée de rosaces, que couronne un anthémion où s'épanouissent des rinceaux et des feuillages d'acanthe; c'est le monument figurant une sorte de petit temple, ou *naïskos;* ce sont les vases sculptés en marbre, lécythes ou loutrophores[2]. Ces derniers, réservés aux jeunes gens morts avant le mariage, ont remplacé les amphores de terre peintes déposées autrefois sur les tombeaux[3]; mais quelle recherche d'élégance et quelle fantaisie accusent le caractère élancé des formes, le jet hardi des anses qui s'attachent en fines volutes au col grêle et mince (fig. 191)! Comme la plupart des loutrophores, les lécythes de marbre offrent, sculptées en relief, les scènes funéraires habituelles; nous citerons seulement un des plus beaux, celui où l'artiste a représenté Hermès emmenant une jeune morte, Myrrhine, qu'il sépare du groupe des survivants, et qu'il entraîne, silencieuse, résignée, vers les régions infernales (fig. 192)[4].

Nous devons surtout considérer les grandes stèles ornées de reliefs, qui nous montrent le développement d'un type déjà en usage au cinquième siècle. Encore très simple au temps de Périclès, l'encadrement prend un caractère architectural de plus en plus marqué, le fronton s'avance avec une forte saillie, et les pilastres, autrefois effacés, se profilent vigoureusement comme des antes. La stèle prend l'apparence d'un édicule; sur la paroi du fond, les figures sculptées se détachent en très fort relief, quelques-unes même presque en ronde bosse[5]. Dans ce cadre ainsi modifié, les figures se pressent plus

1. Cicéron, *de Legibus,* II, 26-66. Cf. Brückner, *Ornament und Form der attischen Grabstelen*, p. 1-3.
2. Voir pour les types de loutrophores à reliefs, *Attische Grabreliefs*, pl. LVI.
3. Voir Wolters, *Mittheil. Athen.*, XVI p. 391 et notre article, *Mon. et Mémoires*, I, p. 49.
4. Ravaisson, *Gaz. arch*, I, pl. VII, p. 21. Koehler, *Mittheil. Athen,* IV, p. 183.
5. Sur les caractères généraux des stèles du quatrième siècle, voir Brückner, *ouv. cité,* p. 73-85. Furt-

nombreuses. A la simple image du mort, représenté seul ou avec un personnage accessoire, on voit se substituer de véritables tableaux de famille, avec des personnages groupés sur plusieurs plans. Une stèle encore en place dans la nécropole du Céramique, celle de Korallion femme d'Agathon, nous offre un exemple remarquable de ce procédé de composition (fig. 193)[1]. Les deux figures principales, celles de Korallion et de son mari Agathon, occupent le premier plan. La jeune femme, assise sur un siège très simple, serre la main de son époux, et lui tient le bras avec un geste affectueux. Au second plan, dans l'ombre projetée par le fronton, un homme d'âge mûr et une suivante assistent à la scène d'adieu.



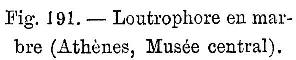


Fig. 191. — Loutrophore en marbre (Athènes, Musée central).



Fig. 192. — Le vase de Myrrhine. Lécythe funéraire en marbre (Athènes, collection privée).

Entraînée par le mouvement général de la peinture et de la plasti-

waengler, *Coll. Sabouroff, Introd.*, p. 48 et suiv. Michaelis, *Zeitschrift für bild. Kunst,* N. F., IV, p. 230 et suivantes.

1. *Att. Grabreliefs,* pl. XCVIII p. 95, n° 411.

que, la sculpture funéraire devient aussi plus expressive, et trouve des accents imprévus pour traduire la résignation devant la mort, le deuil

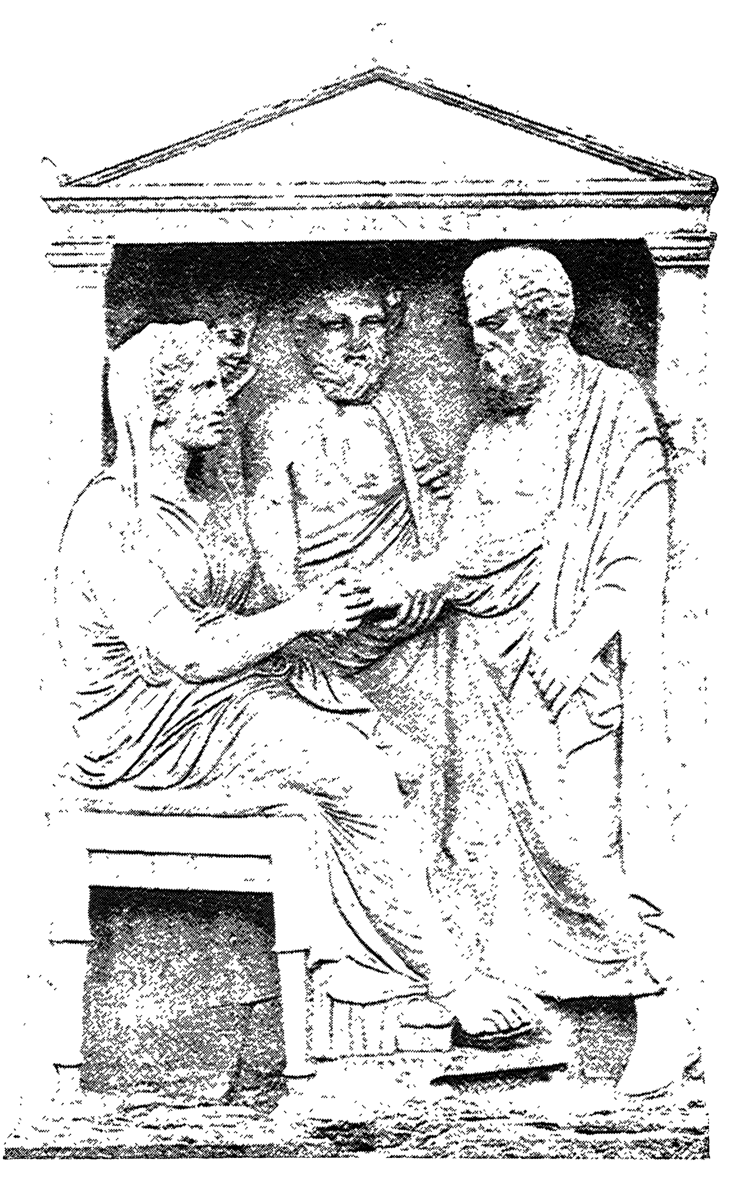


Fig. 193. — Stèle funéraire de Korallion, femme d'Agathon (Athènes, nécropole du Céramique).

des survivants, les espérances de réunion. Ici, comme dans la stèle de Phrasikléia [1], c'est une femme élégante qui, groupée avec sa fillette,

1. *Attische Grabreliefs*, pl. LXVII.

semble oublier le coffret à bijoux qu'une suivante tient ouvert devant elle. Ailleurs, un modeste bas-relief montre une enfant se jetant avec effusion dans les bras de sa mère [1]. Sur une belle stèle de prix, une femme d'âge mûr se penche avec tendresse vers une jeune fille assise, lui soutient le bras, lui touche le menton, lui prodigue les caresses et les douces paroles [2]. Époux échangeant la poignée de mains d'adieu, femmes voilées, pensives et graves, suivantes en deuil, toutes ces figures ont un charme d'autant plus pénétrant que l'expression de la douleur reste plus discrète. Peu de morceaux peuvent être comparés, pour la grâce chaste et recueillie, à cette charmante figure de jeune femme assise dans une attitude méditative, ramenant d'une main distraite le bord du manteau qui l'enveloppe comme un voile, rêvant aux joies disparues avec une mélancolie résignée (fig. 194) [3].



Fig. 194. — Fragment de stèle funéraire attique (Lowtler Castle, collection du comte de Lonsdale). D'après les *Attische Grabreliefs*, pl. CXV.

Si la plupart des stèles attiques sont des œuvres d'industrie, les plus soignées atteignent au caractère de véritables œuvres d'art, avec l'avantage inappréciable d'être des originaux. C'est là qu'il faut chercher le reflet direct du style des maîtres, car on ne comprendrait pas que les auteurs anonymes de ces beaux bas-reliefs fussent restés étrangers aux enseignements de leurs contemporains plus illustres. Qui sait même, si, dans le nombre, plusieurs ne se rattachent pas à des ateliers célèbres? Une ad-

1. *Attische Grabreliefs*, pl. CXXXV.
2. *Ibid.*, pl. LXXVIII.
3. *Ibid.*, pl. CXIV-CXV.

mirable stèle, celle de Démétria et Pamphilé, nous donne l'impression du plus grand style (fig. 195)[1]. Assise comme une déesse sur un siège très riche, aux accoudoirs supportés par des sphinx, Pamphilé a les formes amples, l'air majestueux d'une Héra; et par la dignité de

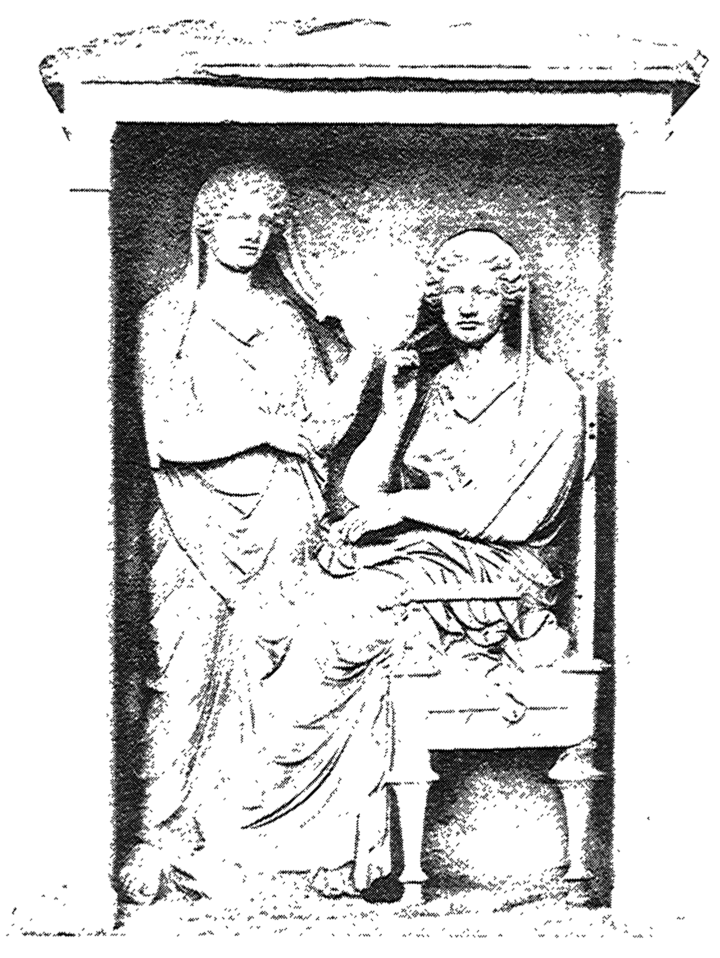


Fig. 195. — Stèle funéraire de Démétria et Pamphilé (Athènes). Hauteur, 2m,12.

son attitude, sa compagne Démétria, qui se tient debout près d'elle, fait songer à l'Artémise du Mausolée. N'est-ce pas là le style d'un contemporain de Scopas, travaillant vers le même temps où s'élève en Asie Mineure le tombeau du satrape carien? Une autre stèle, celle d'Aristonautès, ne trahit pas moins clairement l'influence de la grande sculp-

1. *Att. Grabreliefs*, pl. XL, nº 109.

ture (fig. 196). Ce soldat casqué et cuirassé, qui semble marcher au combat, bouclier au bras, manteau flottant, est un morceau d'une belle allure, et l'on voit à quel point l'artiste a su rajeunir un thème très an-



Fig. 196. — Fragment de la stèle d'Aristonautès. (Athènes, Musée central.)

cien, l'image du mort représenté en costume de guerre. L'analogie avec les types traités par la statuaire apparaît plus étroite encore et plus concluante si l'on considère une grande stèle du musée d'Athènes, découverte dans le lit de l'Ilissus. Le mort est un jeune homme

1. Cavvadias, *Catalogue*, nº 738. M. Wolters y voit un original de la main de Scopas, *Mittheil. Athen*, XVIII, p. 6.

aux formes athlétiques, représenté comme un héros, nu, la massue à la main, assis légèrement contre un cippe, sur les degrés duquel sommeille un petit esclave ; son chien flaire le sol à côté de lui. En face, son vieux père, appuyé sur un bâton, le regarde avec tristesse [1]. Cette belle fi-

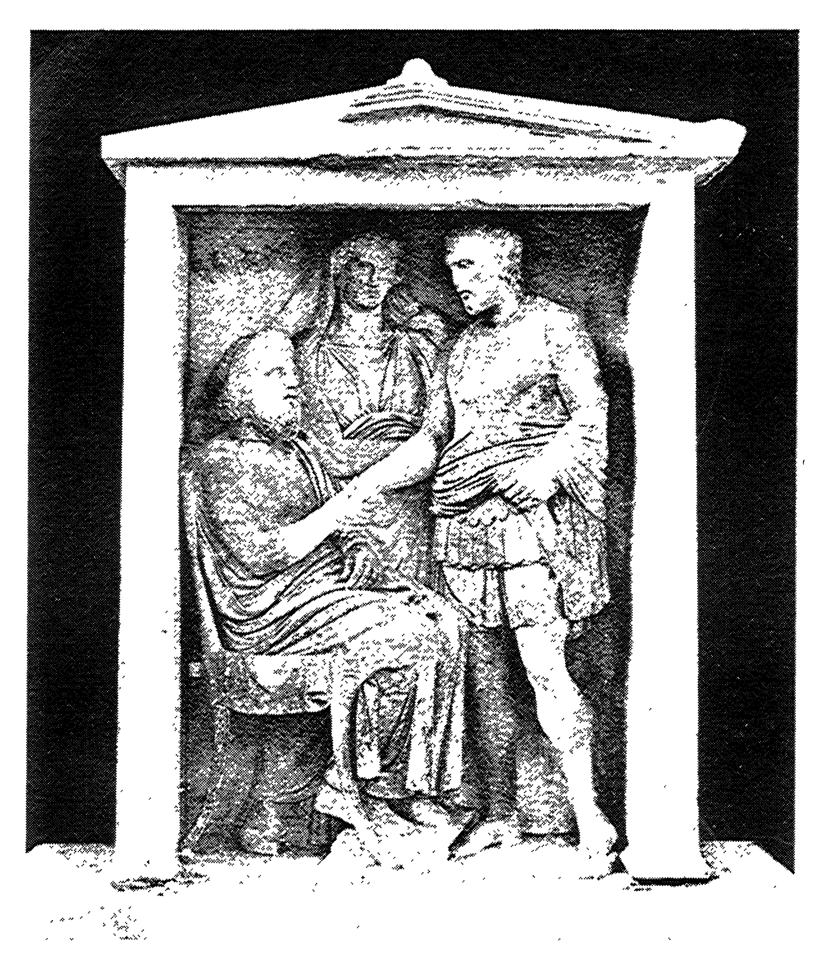


Fig. 197. — Stèle de Prokleidès et Proklès. (Athènes. Musée central.)

gure de jeune héros offre une parenté évidente avec certaines œuvres où l'on s'accorde à reconnaître le style de Scopas, avec le Méléagre du Vatican, avec une statue d'Héraclès de la collection Lansdowne, copie d'un original attique du quatrième siècle [2]. Et peut-être est-ce un

1. Cavvadias, *Catal.*, n° 869. *Rev. arch.*, 1875, pl. 14.
2. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 516, fig. 92.

élève du grand sculpteur qui a créé cette composition, reproduite à plusieurs reprises par les sculpteurs de stèles. Ailleurs, sous l'influence du style nouveau qui prévaut dans le portrait, un réalisme atténué s'insinue dans lès bas-reliefs funéraires, et donne aux figures un accent de vérité plus accusé. On peut citer comme exemple la stèle du musée d'Athènes qui décorait le tombeau de famille de Prokleidès (fig. 197)[1]. Un homme âgé, Prokleidès, occupe la partie gauche du premier plan, tandis que sa femme Archippé se tient debout derrière lui. Un peu affaissé sur son siège, dans une attitude pleine de naturel, il échange la poignée de main d'adieu avec son fils Proklès, revêtu de la cuirasse, l'épée au côté. Si la tête du vieillard offre déjà un type moins conventionnel que d'habitude, celle du jeune homme paraît être un portrait. Ce visage de soldat à la barbe courte, aux joues amaigries et comme creusées par les fatigues d'une dure campagne, au front sillonné de plis profonds, a un caractère individuel fortement marqué. Il semble que le sculpteur se soit inspiré de la manière de Silanion, et ait suivi le maître attique dans l'évolution de style dont il est un des principaux promoteurs [2].

Fig. 198. — Pleureuse, statue en marbre, trouvée en Attique. (Musée de Berlin.)

Les stèles et les vases sculptés, lécythes ou loutrophores, ne sont pas les seules formes adoptées pour la décoration des tombeaux. Tout nous porte à croire que la statuaire concourait aussi à orner les sépultures les plus riches, et que l'usage des statues funéraires, connu dès

1. *Att. Grabreliefs*, pl. CXL, p. 154, nº 718.
2. Cf. Winter, *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1891, p. 153, 167.

le sixième siècle, n'est pas abandonné [1]. Pour le cinquième siècle, la soi-disant Pénélope du Vatican, et plusieurs peintures de lécythes blancs attiques en attestent la persistance [2]. Les textes y font plus d'une allusion. Pausanias signale près du Dipylon une statue de soldat debout auprès de son cheval, qui formait le couronnement (ἐπίθημα) d'un tombeau [3]. C'était l'œuvre de Praxitèle, et sans doute de Praxitèle l'ancien. Il est très vraisemblable que « la femme pleurant » (*flens ma-*



Fig. 199. — Pleureuses. Métope sculptée, trouvée à Athènes.

trona) de Praxitèle le jeune, et les statues de Sthennis désignées par Pline sous le même nom, étaient également des statues funéraires, enlevées à des tombeaux attiques, et transportées à Rome [4]. Enfin des épigrammes de l'Anthologie décrivent des statues de jeunes filles, de personnages divers, dont la destination funéraire est incontestable [5].

Bien que les monuments de cette nature ne puissent pas être tou-

1. Nous rappellerons les statues de femmes de la nécropole de Milet (t. I, p. 178) le cavalier de Vari. Cf. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, *Introd.*, p. 53.

2. Les documents céramiques ont été réunis par R. Weisshäupl, *Attische Grabstatuen, Eranos Vindobonensis*, p. 48.

3. Pausanias, I, 2, 3.

4. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 70; 34, 90.

5. R. Weisshäupl, *Die Grabgedichte der griech. Anthologie, Abhandl. des arch. epigr. Seminares der Univ. Wien*, 1889, p. 104 et suivantes.

jours identifiés avec certitude, les exemples décisifs ne font cependant pas défaut. Le musée de Berlin possède deux statues féminines, trouvées à Ménidi, en Attique, et qui proviennent certainement d'un tombeau [1]. Elles montrent deux figures qui se faisaient pendant, deux femmes assises, la tête reposant sur une main, avec l'attitude douloureuse qu'on observe si souvent dans les bas-reliefs des stèles (fig. 198). A en juger par leurs cheveux courts, par la forme de leur tunique à longues manches, ces femmes sont de condition servile, et il faut y reconnaître des esclaves associées au deuil de la famille. Ce type des pleureuses est familier à l'art du quatrième siècle, car nous le retrouvons sur une métope sculptée, découverte à Athènes près de la Stoa d'Hadrien, et qui semble avoir appartenu à un grand monument funéraire en forme d'édicule (fig. 199) [2]. Dans le cadre de la métope, le sculpteur a groupé trois femmes voilées, debout ou assises, images vivantes du deuil et de l'affliction. Dérivent-elles de modèles créés par la statuaire? Il est permis de le croire, car la sculpture des stèles ne nous offre pas de types atteignant à une telle intensité d'expression.



Fig. 200. — Statue funéraire. (Musée du Louvre.)

Quant aux statues représentant non plus des personnages accessoires, mais le défunt lui-même, il n'est pas impossible d'en citer des spécimens. Le musée du Louvre possède une statue de femme drapée, malheureusement restaurée pour une grande partie du visage, mais dont il est impossible de méconnaître le caractère attique, et l'évidente parenté

1. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, I, pl. XV, XVI, XVII, M. Koehler signale une figure analogue trouvée à Athènes, près d'un tombeau, dans la rue du Stade. *Mittheil. Athen*, X, 1885, p. 404, nº 3.
2. Wolters, *Mittheil. Athen*, XVIII, 1893, p. 1-6, pl. 1.

avec les figures sculptées sur les stèles (fig. 200)[1]. Même geste de la main ramenée vers la tête inclinée, et touchant le bord du manteau; mêmes formes pleines, qui parfois, dans les stèles, vont jusqu'à la lourdeur. Nous avons certainement sous les yeux un type de statue funéraire attique du quatrième siècle : c'est le commentaire le plus sûr des textes qui signalent ces « femmes affligées » dont nous avons parlé plus haut. Il faut sans doute attribuer à la même époque les prototypes de ces groupes funéraires représentant un couple de défunts, le mort héroïsé sous les traits d'un Hermès, la morte voilée comme dans la statue du Louvre. Au premier rang, il

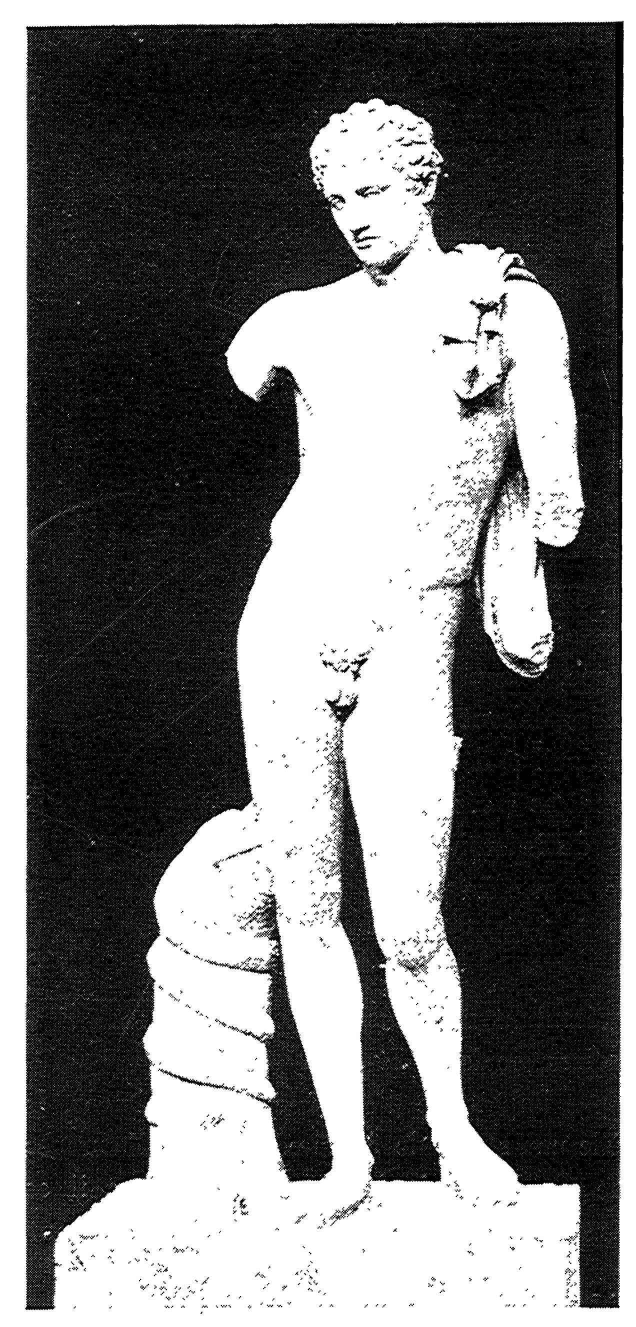


Fig. 201. — Hermès. Statue funéraire, trouvée à Andros. (Musée central d'Athènes.)

1. Ancienne collection Campana. La figure est gravée dans les *Berichte der sächs. Gesellschaft*, 1861, pl. V, *b-c*, où Overbeck l'interprète comme une Pénélope. M. Furtwaengler en a reconnu le véritable sens. *Coll. Sabouroff*, I, notice des pl. XVI, XVI, XVII.

convient de citer les deux statues plus grandes que nature trouvées à Andros auprès d'un tombeau et conservées au musée central d'Athènes [1]. Le défunt est représenté comme un Hermès, debout auprès d'un tronc d'arbre, autour duquel s'enroule le serpent, symbole de l'héroïsation (fig. 201). On n'hésite guère à y reconnaître le souvenir de l'Hermès de Praxitèle, avec des caractères de style qui dénoncent l'influence de Lysippe, et ainsi la statue d'Andros prend assez bien sa place dans les dernières années du quatrième siècle. Pour le type de la figure féminine drapée, découverte en même temps, c'est un de ceux qui feront dans l'art gréco romain la plus brillante fortune; on le reconnaît dans un autre groupe funéraire de travail gréco-romain, provenant d'Ægion, et où le mort est encore figuré comme un Hermès [2]. Le type de la femme drapée dans son manteau, le bras droit replié sur la poitrine est si nettement arrêté dans ses traits essentiels, qu'il reparaît avec une fréquence singulière. Pour ne citer que deux exemples, une statue de femme trouvée à Herculanum, une statue du Louvre, provenant de la nécropole de Cyrène sont des répliques absolument fidèles de la statue d'Ægion. Tout nous porte à croire que l'art du quatrième siècle a créé ce type féminin, destiné à une longue survivance [3].

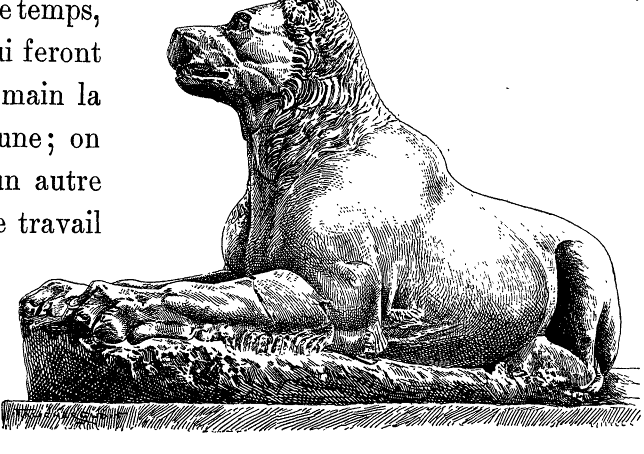


Fig. 202. — Chien en marbre de l'Hymette. Couronnement d'un tombeau. (Nécropole du Céramique à Athènes.)

Une énumération complète des types de la statuaire funéraire devrait comprendre les figures allégoriques, ou les représentations d'animaux sculptées en ronde bosse sur le tombeau. Tantôt c'est une sirène

1. Cavvadias, *Catal.*, n° 218, 219. Cf. les remarques de Koerte, qui y voit une œuvre datant du troisième siècle ou de la fin du quatrième. *Mittheil. Athen*, III, p. 101.

2. Koerte, *Mittheil. Athen*, III, p. 25, pl. V-VI. Cavvadias, *Catalogue*, n°s 241-242.

3. Cf. Von Sybel, *Weltgeschichte*, p. 253.

au buste de femme et aux pattes d'oiseau, qui, la lyre à la main, ou faisant le geste de la lamentation, semble personnifier le thrène funèbre. Ailleurs c'est un sphinx, comme on le voit représenté sur certaines peintures de lécythes [1]. D'autres fois c'est un animal, taureau ou chien. Le British Museum possède un beau taureau de marbre, d'un style très large, qui a appartenu autrefois à lord Hillingdon, et provient, à n'en pas douter, d'un tombeau attique [2]. On peut voir encore en

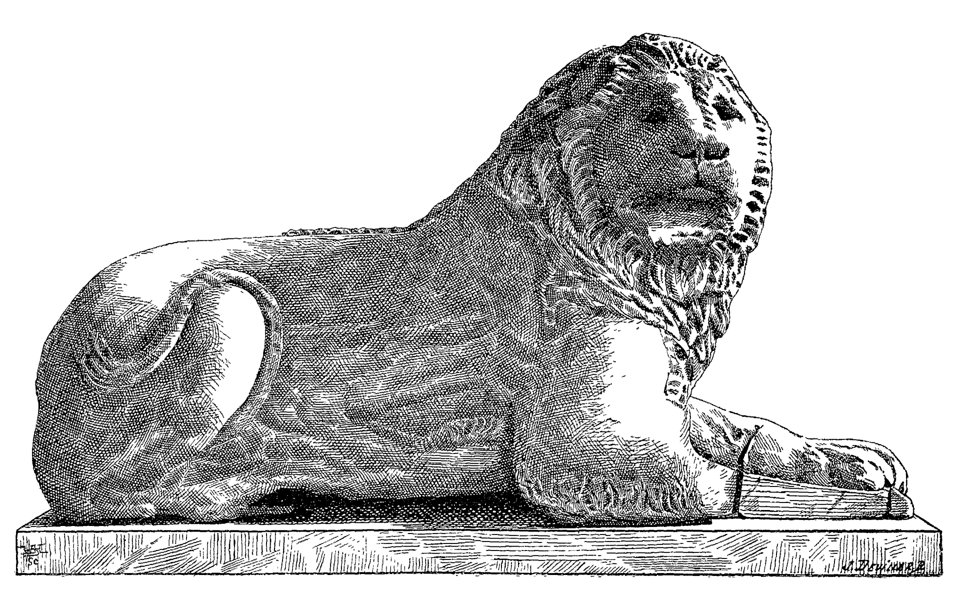


Fig. 203. — Lion de marbre, trouvé à Cnide. (British Museum.)

place, au cimetière du Céramique, près de la chapelle d'Haghia Trias, un chien couché sur le pilier qui surmonte une sépulture (fig. 202) [3]. La tête droite, l'animal semble veiller sur le tombeau, et c'est là un symbolisme qui se comprend facilement si l'on se reporte aux tombeaux lyciens de Telmessos et de Tlos, où le chien est sculpté en relief près de la porte qui donne accès à la chambre funéraire.

Nous avons déjà rencontré, à l'époque archaïque, le type du lion

1. R. Weisshäupl, *Eranos Vindobonensis*, p. 49.
2. *Catal. of sculpt. British Museum*, I, n°s 680. *Journal. of Hellen. Studies*, VI, p. 32, pl. C. Cf. le taureau encore en place auprès d'Haghia Trias, Brückner, *Ornam. und Form der att. Grabstelen*, p. 35.
3. Salinas, *Mon. sepolcrali scoperti presso la Chiesa della S. Trinità*, 1863, p. 27, pl. IV, fig. L. A rapprocher du chien sculpté en relief sur la stèle d'Eutamia. *Att. Grabreliefs*, pl. XXVIII.

adopté comme emblème pour la décoration des tombeaux; il nous suffira de rappeler la lionne du tombeau de Ménékratès, à Corfou [1]. On le retrouve fréquemment sur les stèles attiques, tantôt comme une allusion à la vaillance du mort, tantôt avec le rôle évident de gardien du tombeau [2]. Il est très naturel que ce type soit choisi, de préférence à tout autre, pour décorer les tombes collectives, les *polyandria*, où l'État donne une sépulture commune aux soldats morts devant l'ennemi. Nous possédons sans doute le couronnement d'un de ces tombeaux publics, grâce à la découverte de M. Newton qui a rapporté au British-Museum un superbe lion colossal en marbre, trouvé à Cnide (fig. 203) [3]. Suivant une hypothèse très plausible du savant anglais, ce lion couché, redressant son énorme tête à la gueule entr'ouverte, aurait décoré le *polyandrion* élevé à Cnide, en l'honneur des Athéniens tués à la bataille de 394, gagnée par Conon. Et peut-être le lion rapporté du Pirée par les Vénitiens, et placé à la porte de l'arsenal de Venise, a-t-il été érigé en Attique pour rappeler le même fait d'armes. Le lion de Cnide est le plus beau spécimen de ces figures décoratives qui couronnaient des tombeaux publics; mais nous devons au moins mentionner le lion trouvé en Béotie, près de Chéronée, sur l'ancienne route qui conduisait vers Lébadée [4]. En l'état actuel, il ne saurait être étudié comme une œuvre d'art; pourtant ce lion mutilé prend une singulière valeur historique si l'on songe qu'il décorait le *polyandrion* des Thébains morts à Chéronée [5]. Aucune inscription, dit Pausanias, n'était gravée sur cette tombe muette. Mais le passant comprenait assez l'éloquence d'un symbole dont notre art moderne s'est plus d'une fois emparé avec le même sentiment, pour personnifier l'énergie de la défense, et la fidélité à la patrie vaincue.

1. T. I, pl. 220, fig. 104.
2. Weisshäupl, *Grabgedichte*, p. 74, note 4, et p. 75.
3. Newton, *Halicarnassus Cnidus and Branchidae*, vol. II, partie II, p. 480 et suiv. Cf. la restauration de Pullan, *ibid.*, p. 503, pl. LXIII.
4. Voir, pour la bibliographie, Koerte, *Antiken Sculpt. aus Bœotien*, *Mittheil. Athen*, III, p. 385, nº 511.
5. Pausanias, IX, 40, 5.

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE MONUMENTALE ET DÉCORATIVE EN ASIE MINEURE

§ 1. — LA SCULPTURE MONUMENTALE.

En suivant l'histoire de l'école attique, nous avons vu les villes d'Asie Mineure faire appel au talent des maîtres athéniens. Au quatrième siècle, en effet, les riches cités ioniennes qui s'échelonnent sur la côte asiatique, de l'embouchure du Caystre au golfe Iasique, Éphèse, Priène, Milet, sont le théâtre d'une renaissance artistique. Tout en subissant parfois le contre-coup des luttes qui se poursuivent en Grèce, elles jouissent cependant d'une tranquillité relative. Sous l'autorité lointaine des satrapes perses, sous le gouvernement direct d'oligarques dévoués au Grand Roi, elles peuvent développer leur richesse commerciale, et devenir assez prospères pour entreprendre, souvent avec un luxe inouï, la construction de grands sanctuaires. Dans ces édifices élevés par des architectes de l'école de Pythios, Pæonios d'Éphèse, Daphnis de Milet, Deinocratès, l'architecture ionique déploie toute sa richesse; jamais, pas même à Athènes, elle n'a atteint un tel degré de perfection.

Éphèse est la perle de ces belles et opulentes cités, éparses sur les rivages capricieusement découpés de la côte ionniene. Dans la plaine où le Caystre forme une lagune avant de se jeter à la mer, dans « un beau site grec, aux horizons clairs, formés parfois de cinq ou six plans de montagnes[1] », elle montrait encore avec orgueil, jusque vers le milieu du quatrième siècle, le vieux temple de l'Artémis éphésienne,

1. Renan, *Saint Paul*, p. 332.



construit deux siècles auparavant par Chersiphron de Cnosse et Métagénès. On sait comment il périt. La nuit même de la naissance d'Alexandre, le 6 du mois ionien Tauréon de l'année 356, un fou, Hérostratos, allume un incendie qui dévore le temple. La consternation est grande dans Éphèse; mais grâce à l'affluence des offrandes, la reconstruction du temple est entreprise sans retard. Entre 356 et 334, sous la direction de l'architecte Deinocratès, qui s'est adjoint Démétrios et Pæonios, les travaux du gros œuvre sont activement poussés. En 334, l'édifice est sinon terminé, au moins assez avancé pour qu'Alexandre passant en Ionie, offre aux Éphésiens de supporter toutes les dépenses faites et à faire, s'ils lui laissent l'honneur d'y inscrire son nom [1]. Les Éphésiens refusent et le temple n'est achevé que onze ans plus tard.



Fig. 204.— Monnaie de bronze d'Éphèse, frappée sous Hadrien, reproduisant la façade de l'Artémision.

La décoration sculptée nous est connue, du moins en partie, grâce aux fouilles exécutées par M. Wood, de 1863 à 1875 [2]. Les découvertes de l'explorateur anglais en ont révélé une des particularités les plus curieuses. En donnant les dimensions du temple et le chiffre des colonnes, Pline ajoute que sur le nombre total de cent vingt-sept, « trente-six sont ciselées; une l'a été par Scopas [3] ». D'autre part, une des monnaies qui reproduisent la façade du temple, un grand bronze frappé au temps d'Hadrien, montre nettement à la base de chaque colonne un tambour cylindrique orné de sculptures (fig. 204) [4]. Si insolite que paraissse cette disposition, les fouilles de M. Wood ont démontré l'exactitude du texte de Pline, et la fidélité du graveur monétaire. A plusieurs reprises, elles ont dégagé de grandes bases de marbre

1. Strabon, XIV, 1, 22. Voir, pour l'historique du temple, Rayet, *Mon. de l'art antique*, notice de la pl. 50. Rayet et Thomas, *Milet et le golfe Latmique*, II, p. 6.

2. Wood, *Discoveries at Ephesus including the site and remains of the great temple of Diana*. Londres, 1877.

3. « Ex iis XXXVI caelatae, una a Scopa ». Pline, *Nat. Hist.*, 36, 14, 95. Ce texte a été très discuté; on a proposé de supprimer le nom de Scopas et de lire *caelatae imo scapo*, c'est-à-dire sculptées sur le tambour inférieur. (*Arch. Zeitung*, 1872, p. 72.) La correction est inutile, car l'examen du style des sculptures n'exclut pas l'idée que Scopas ait pu travailler au temple.

4. Wood, *ouv. cité*, p. 266.

ornées de reliefs; or, leur hauteur, leur diamètre, leur forme circulaire ne laissent aucun doute : ce sont bien les tambours inférieurs de ces *columnae caelatae* mentionnées par Pline, et dont notre figure 205 donne une restitution. Qu'on attribue une base de cette nature à chacune des deux rangées de huit colonnes qui décoraient les deux façades, on arrive au chiffre de trente-deux. Quant aux quatre dernières, elles étaient sans doute placées deux par deux entre les antes, à chaque extrémité du temple [1]. Cette infraction, très imprévue, aux lois de l'architecture ionique s'explique fort simplement, depuis que nous connaissons mieux l'ancien Artémision brûlé par Hérostratos. Nous avons déjà mentionné des tambours sculptés, ornés de bas-reliefs archaïques, et provenant du vieux temple [2] : c'était une imitation du décor métallique appliqué à la colonne en bois. Il est naturel que les architectes du nouvel édifice aient voulu en conserver le souvenir, et respecter pieusement le système d'ornementation imaginé par leurs prédécesseurs du sixième siècle.

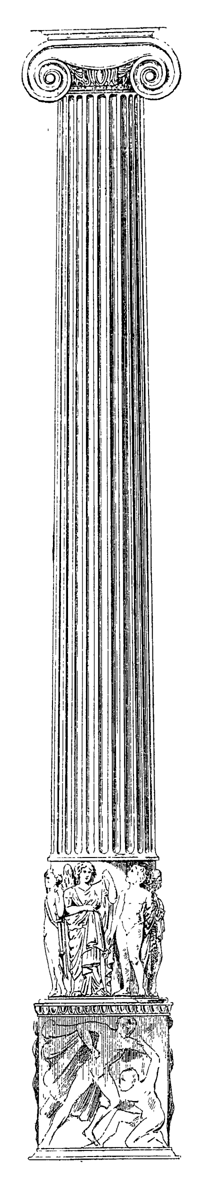


Fig. 205. — Restitution de l'une des colonnes sculptées de l'Artémision, à Éphèse.

Parmi les membres d'architecture recueillis par M. Wood, le British Museum possède plusieurs fragments de ces tambours sculptés [3]. Le plus considérable, le plus remarquable aussi au point de vue du style, est celui que reproduit notre figure 206 [4]. Des huit ou neuf figures qui en couvraient la surface circulaire, quatre seulement, plus ou moins mutilées, restent apparentes, avec le fragment d'une

1. Cf. Wood, *ouvr. cité*, pl. à la page 268, *Longitudinal section*. L'erreur de Wood, qui, à la façade orientale, décore chaque colonne de trois tambours sculptés et superposés, a été relevée par Rayet, *Mon. de l'art antique,* II, notice de la pl. 50.

2. Tome I, p. 180.

3. Voir Wood, *Ephesus*, p. 218, 223, avec les planches.

4. Wood, *ouv. cité*, frontispice. O. Rayet, *Mon. de l'art antique,* II, pl. 50. Brunn, *Denkmaeler*, nº 53.

cinquième. En commençant par la partie droite, c'est d'abord un personnage assis, puis une femme tenant un object indistinct, deux figures qui attendent encore une explication définitive. Le groupe suivant montre Hermès, tenant le caducée, le regard dirigé vers le haut, tourné,



Fig. 206. Tambour de colonne sculpté. Nouvel Artémision d'Éphèse. (British Museum.)

avec un mouvement de marche, vers une femme immobile qui arrange d'une main les plis de son himation. Plus loin un génie adolescent, muni de longues et fortes ailes, portant une épée suspendue au flanc gauche par un baudrier, semble adresser à la figure précédente un geste d'appel. De toutes les interprétations proposées, la plus vraisem-

blable est encore celle qu'a développée M. Robert[1]. Le sculpteur a retracé l'épisode final du dévouement d'Alceste. Rendue à la vie grâce à l'intercession des dieux, la jeune femme se prépare à suivre Hermès, qui va la ramener vers Admète. Les deux figures de droite peuvent être Hadès et Perséphoné; quant au génie ailé, c'est Thanatos, le dieu de la mort, laissant à regret échapper sa victime. Par ses qualités, le style dénonce clairement l'influence attique. Plus large, plus coulant que dans la frise du Mausolée, il se recommande surtout par un modelé uni et souple qui recherche les grandes masses, sans mordant ni sécheresse. Dans la figure d'Alceste, le jeu des draperies a une grâce sévère, qui fait songer aux meilleures des stèles attiques du quatrième siècle. Celle d'Hermès, avec ses belles proportions, rappelle une statue qu'on a rapprochée des œuvres de Scopas, l'Hermès trouvé sur le Palatin[2]. Elle a certainement tenté la main des copistes, car on la retrouve, exactement reproduite, sur une patère d'argent du Cabinet des Médailles trouvée à Bernay, et dont M. Waldstein fait honneur à un toreuticien d'Éphèse[3]. Nous n'avons donc aucune raison de contester le témoignage de Pline, de nous refuser à croire que l'une des colonnes fût l'œuvre de Scopas. Les sculptures du Mausolée terminées, le maître parien a pu se rendre à Éphèse, après 356, et y mettre à l'œuvre les artistes de son atelier, en se réservant l'exécution d'un des bas-reliefs. La décoration des colonnes aurait ainsi été dirigée par Scopas.

Outre les morceaux des *columnæ caelatae*, M. Wood a recueilli de larges blocs quadrangulaires, décorés à leur partie supérieure de rais de cœur et de rangs de perles, et couverts de sculptures en très haut relief, malheureusement très mutilées (fig. 207). On n'y distingue avec certitude que le combat d'Héraclès contre l'Amazone Hippolyte[4]. Par une disposition très digne d'attention, les bas-reliefs continuent sur les

1. C. Robert, *Thanatos*, 39es *Programm zum Winckelmannsfeste*, Berlin, 1879, p. 40 et suiv. Cf. Rayet, *Mon. de l'art antique*. D'autre part, M. Benndorf a reconnu ici un épisode du jugement de Pâris, et la figure ailée serait un Éros. *Bullet. della commissione arch. di Roma*, 1886, p. 54 suiv. Cette hypothèse a été réfutée par M. C. Robert, *Phil. Untersuchungen*, 1886, X, p. 160 et suiv. Rayet a combattu avec raison la théorie de Curtius (*Arch. Zeitung*, 1872, p. 72) qui songeait à un concours entre les Muses amenées par Hermès devant Apollon, en présence d'Agôn, le génie de la lutte.

2. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 522-523, fig. 96.

3. Waldstein, *Journal of Hellen. Studies*, III, p. 96, pl. 22.

4. Wood, *Ephesus*, p. 215. Cf. Newton, *Guide to the Sculpt. Elgin room*, part. II, p. 57.

angles qu'ils cachent et couvrent presque entièrement. Quelle était la place de ces sculptures dans la décoration du temple? La question a été très discutée. Une chose au moins est certaine, c'est qu'il ne faut pas songer, comme l'a fait M. Wood, à reconnaître ici les morceaux d'une frise de l'entablement; une frise d'aussi grandes proportions, d'un relief aussi prononcé, aurait écrasé les chapiteaux et inquiété le regard. D'ailleurs la partie supérieure des blocs montre la trace de lignes circulaires, indiquant qu'ils ont servi de base à des colonnes. Seraient-ce donc, comme l'ont pensé MM. Fergusson et Murray[1], les piédestaux des colonnes sculptées? (fig. 205). Nous sommes bien tenté de le croire. Avec leurs reliefs très accusés, ces bases pouvaient offrir aux colonnes des supports plus robustes que les tores et les scoties sur lesquels les fait poser la restauration de M. Wood. Ajoutons qu'en dépit de leur état de mutilation, ces sculptures présentent un réel intérêt pour l'histoire de l'art. Leur modelé puissant fait déjà pressentir dans le style du bas-relief une évolution prochaine qui nous conduira à la frise du grand autel de Pergame.



Fig. 207. — Fragment d'une grande base sculptée, provenant de l'Artémision d'Éphèse (British Museum).

Le grand temple d'Athéna Polias, à Priène, pouvait rivaliser avec l'Artémision d'Éphèse. L'architecte était Pythios, celui-là même qui avait dressé le plan du Mausolée[2]. Plus heureux à Priène qu'à Éphèse, Alexandre avait pu faire en son propre nom la dédicace du monument, et l'inscription qui en témoignait a été conservée[3]. Ces faits permettent

1. Fergusson, *Temples of Ephesus and Didymi, Transactions of the Royal Institute of British Architects*, 1877, p. 85. Murray, *Journ. of the Royal Inst. of Brit. Arch.*, 3e série, III, 1895, p. 41.

2. Vitruve, I, 1, 2.

3. *Corpus inscr. graecar.*, nº 2904. Dittenberger, *Sylloge*, nº 117. Βασιλεὺς Ἀλέξανδρος | ἀνέθηκε τὸν ναὸν | Ἀθηναίῃ Πολιάδι. Cf. Strabon, p. 641

de dater presque à coup sûr le temple de Priène. Consacré par le roi de Macédoine vers 334, à l'époque de son passage en Ionie, il a dû être commencé vers le temps où s'achevait le Mausolée, un peu après 350; il appartient donc à la période la plus florissante de l'architecture ionique en Asie Mineure[1]. On a pu en juger, quand les fouilles de M. Popplewell Pullan, rapidement conduites en 1868-1869, ont déblayé l'édifice, et mis à découvert les beaux fragments d'architecture transportés au British Museum[2]. La sculpture décorative n'est représentée que par une suite de reliefs mutilés, provenant d'une Gigantomachie, et sculptés sur des dalles mesurant environ 0,80 cent. de hauteur[3]. C'est cette composition que M. Albert Thomas restitue comme une frise intérieure, sur le mur du naos. Si nous possédions réellement, dans ces bas-reliefs, des fragments de la frise intérieure, ils auraient un intérêt capital; car il serait fort curieux de trouver déjà traités, au quatrième siècle, les thèmes que développeront, près de deux siècles plus tard, les sculpteurs de la grande frise de Pergame : géants ailés et anguipèdes, divinités combattant, telles qu'Hélios sur son char ou Cybèle assise sur un lion. Mais il faut renoncer à considérer les bas-reliefs de Priène comme contemporains du gros œuvre. M. Wolters l'a fort bien montré : ils ne faisaient pas corps avec l'édifice[4]. Ils décoraient simplement une balustrade ajoutée après coup dans l'intérieur du temple, sans doute lorsqu'eut lieu la dédicace de la statue de culte. Or, la statue d'Athéna, dont M. Pullan a retrouvé les débris, n'a été consacrée qu'après 158 avant J.-C. par un roi de Cappadoce, Orophernès II. La prétendue frise de Priène est donc postérieure aux sculptures du grand autel de Pergame, et sa valeur historique se trouve ainsi bien diminuée.

Un autre grand temple ionien, celui d'Apollon à Didymes, est un peu postérieur à l'Artémision d'Éphèse. Mais on ne peut guère descendre au delà de l'année 320, puisque, des deux architectes qui le construisent, l'un, Pæonios a travaillé au temple d'Éphèse; l'autre est Daphnis de Milet[5]. Si luxueux qu'ait été le Didyméion, nous

1. Rayet et Thomas, *Milet et le golfe Latmique*, II, p. 5-7.
2. *Antiquities of Ionia*, IV, pl. XVIII, XXI. Rayet et Thomas, *Milet*, pl. 14, 15, 16.
3. Rayet et Thomas, *Milet*, pl. 15. Brunn, *Denkmaeler*, n° 79.
4. Wolters, *Jahrbuch des arch. Inst.*, I, 1886, p. 56. Cf. Overbeck, *Griech. Plastik*, II, p. 405.
5. Rayet et Thomas, *Milet*, II, p. 31.

n'avons pas à y chercher de grands ensembles de sculpture monumentale. Les fouilles exécutées à Didymes, en 1873, par O. Rayet et Albert Thomas, aux frais des barons G. et E. de Rothschild, intéressent surtout l'histoire de l'architecture ; et les magnifiques morceaux conservés au Louvre dans la *Salle de Milet*, chapiteaux d'antes ou de pilastres, bases de colonnes richement sculptées, témoignent avant tout de la fertilité d'invention et du goût décoratif déployé par les architectes ioniens. Mais il ne nous est pas interdit de jeter un coup d'œil sur certains détails de la sculpture ornementale. Plusieurs révèlent une hardiesse tout à fait

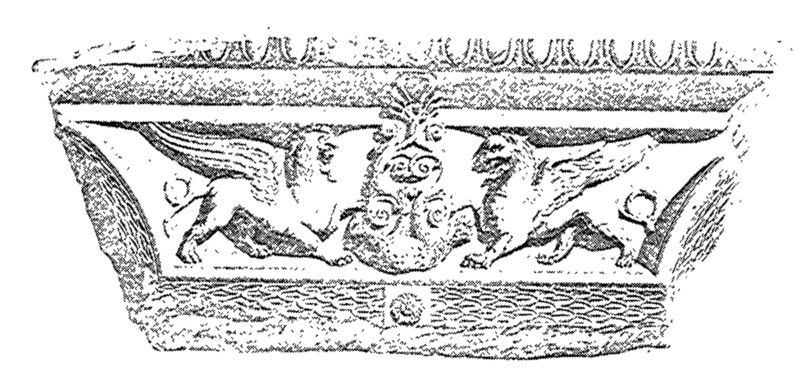


Fig. 208. — Chapiteau de pilastre du naos, temple d'Apollon Didyméen. (Rayet et Thomas, *Milet,* pl. 49.)

imprévue. Un chapiteau d'ante provenant de l'édicule placé au fond du temple, « porte sur chacune de ses faces une femme dont la tête supporte l'abaque, dont les jambes et les vêtements se transforment, par une gradation insensible, en vigoureuses feuilles d'acanthe, tandis que les bras se continuent par des rinceaux, et projettent vers l'angle extrême du chapiteau une puissante palmette »[1]. Des chapiteaux de pilastres de la cella montrent des fleurons séparant deux griffons, l'un mâle, l'autre femelle, traités avec une maîtrise qui dépasse le talent d'un simple ornemaniste (fig. 208). « Les griffons de Didymes, écrit encore O. Rayet, sont pleins de vérité et de mouvement ; leurs muscles se gonflent sous leur peau mobile ; leurs fortes pattes s'appuient sur le sol pour bondir; leurs reins souples se cambrent et il semble que dans leur tête fièrement levée, dans leurs yeux saillants, nous puissions

1. O. Rayet, *Études d'archéologie et d'art,* p. 160. *Milet,* pl. 45-46.

lire la passion qui les anime »[1]. A défaut de frises sculptées, les bases et les chapiteaux du Didyméion nous révèlent encore avec quelle fantaisie sûre d'elle-même, avec quelle entente de l'effet décoratif, les ornemanistes de l'atelier de Pæonios savent concourir à l'œuvre de l'architecte.

Plus au nord, dans l'île de Samothrace, nous rencontrons des vestiges moins importants, mais qui méritent cependant d'être signalés. On sait comment, assisté de MM. Aloïs Hauser et Niemann, M. Conze a poursuivi les recherches commencées par MM. Deville et Coquart, et dégagé, en 1873, les ruines d'un temple dorique, sur l'emplacement appelé *Palaeopolis* (la vieille ville)[2]. Le fronton antérieur était orné de figures en ronde bosse, malheureusement trop peu nombreuses pour qu'on puisse en restituer l'ordonnance. Il est cependant probable que le sujet était emprunté au cycle de Dionysos, qui jouait un rôle important parmi les divinités de Samothrace. Les deux figures de l'angle droit, une femme demi-couchée, le torse nu, tenant une corne à boire, un personnage viril dans la même attitude, sont des œuvres d'une facture moyenne, d'un style facile, où l'on sent encore le souvenir des bonnes traditions. On en peut dire autant d'une femme assise, tenant une grappe de raisin. Le meilleur morceau est une femme courant, dont l'attitude et la draperie rappellent la célèbre Victoire que nous étudierons dans un autre chapitre. En résumé, des œuvres d'assez bon style, mais d'exécution rapide, avec des négligences qui accusent un travail hâtif. La date du temple n'est pas fixée avec une certitude absolue. MM. Conze et Hauser la placent au temps des successeurs d'Alexandre. Rayet fait au contraire remonter la construction de l'édifice jusqu'à la seconde moitié du quatrième siècle, à une époque « où le dorique cédait partout la place à l'ionique », et il explique ainsi le contraste que présentent d'une part la maigreur des formes doriques, de l'autre la richesse épanouie des rinceaux courant sur la cymaise[4]. Si ces conclusions sont justes, les sculptures du temple peuvent être

1. O. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 159 ; *Milet*, pl. 51.
2. Conze, Hauser et Niemann, *Archaeologische Untersuchungen auf Samothrake*, Vienne, 1875.
3. *Ouv. cité*, pl. XXXV-XXXVIII.
4. *Études d'arch. et d'art*, p. 180-181.

considérées comme des œuvres d'école, de valeur secondaire, encore élégantes, mais fort inférieures à la sculpture monumentale du cinquième siècle.

Il est permis de croire que la sculpture décorative reste longtemps pénétrée des influences de l'art attique. A ce point de vue, il est intéressant d'examiner la métope sculptée découverte par Schliemann à



Fig. 209. — Hélios sur son char. Métope sculptée, trouvée à Ilion.

Ilion, dans la couche supérieure de débris provenant de la ville nouvelle édifiée, après la mort d'Alexandre, sur l'emplacement de l'Ilion homérique. La métope appartient au temple dorique élevé, semble-t-il, sous le règne de Lysimaque, de 323 à 282 (fig. 209)[1]. Plus récente que les sculptures d'Éphèse, elle nous offre un précieux spécimen de la sculpture monumentale au début de la période hellénistique. Or nous connaissons fort bien les modèles dont s'est inspiré le sculpteur; cet attelage de quatre chevaux fougueux que guide Hélios, vêtu de la longue robe des auriges, la tête entourée de rayons, nous l'avons déjà

1. Schliemann, *Ilios*, p. 790. O. Rayet, *Études*, p. 170-177. Brunn, *Denkmaeler*, nº 162 a.

rencontré dans des monuments attiques. Nous avons vu, dès la fin du cinquième siècle, s'introduire ces conventions qui placent en perspective fuyante les quatre poitrails de chevaux, et varient le mouvement des têtes présentées de face ou de profil. Il nous suffira de rappeler le bas-relief attique d'Échélos et de Basilé [1]. L'auteur de la métope d'Ilion a appliqué les mêmes principes, et son œuvre garde ainsi toute la saveur du bon style. Mais il ne faudrait pas voir ici un retour à des éléments anciens ; la tradition n'a pas été interrompue. Nous aurons plus loin l'occasion de constater, sous les premiers successeurs d'Alexandre, la persistance du style classique, encore défendu par les anciennes écoles contre les entraînements du réalisme hellénistique.

§ 2. — LES SARCOPHAGES DE SIDON.

Parmi les découvertes récentes, il en est peu qui aient provoqué plus de curiosité que les sarcophages trouvés à Sidon, et transportés au musée impérial de Constantinople. On sait comment, en 1887, le directeur du Musée de Constantinople, Hamdy Bey, fut amené à explorer méthodiquement une nécropole située à l'est de Saïda, et dont le hasard venait de révéler l'existence [2]. La nécropole comprenait sept chambres funéraires, groupées autour d'un vestibule central ; vingt-deux sarcophages s'y trouvaient encore en place. Dans cette série, il convient de distinguer deux classes de monuments très différents. La première est composée de sarcophages de type égyptien, les uns en amphibolite noire, ou en basalte, et manifestement exécutés en Égypte, les autres en marbre blanc, et de travail grec. Ces monuments ren-

1. Fig. 90, page 191.

2. Hamdy Bey et Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon,* Paris, Leroux, avec atlas in-f° (en cours de publication). Pour l'histoire des fouilles, voir Hamdy Bey, *Rev. arch.*, 1887, p. 139. Th. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts,* 1892, I, p. 89-106, II, 177-195, et *Revue des Études grecques*, 1891, p. 383. Les sarcophages de Sidon ont été étudiés dans plusieurs articles, parmi lesquels nous citerons, outre les précédents, Petersen, *Roem. Mittheil,* 1893, p. 98. Winter, *Jahrb. des arch. Inst., Arch. Anzeiger*, 1894, 1-23. Studniczka, *Die Sarkophage von Sidon, Verhandlungen der XLII Versammlung deutscher Philolog. und Schulmänner in Wien*, 1893, Leipzig, 1894, p. 70-74, et du même auteur, *Ueber die Grundlagen der geschichtlichen Erklärung der Sid. Sark., Jahrbuch des arch. Inst.*, IX, 1894, p. 204. W. Judeich, *Jahrb. des arch. Inst.,* X. 1895, p. 165-182. Les sarcophages sont décrits dans Joubin, *Catalogue du musée impérial de Constantinople, monuments funéraires,* 1893.



trent dans la série bien connue des sarcophages *anthropoïdes*, comme on les a appelés, et dont le spécimen le plus célèbre est le sarcophage d'Eschmounazar, découvert en 1855, et conservé au Louvre [1]. Sans entrer ici dans une discussion minutieuse sur la date relative des sarcophages trouvés par Hamdy Bey, nous nous bornerons à indiquer que, d'après la classification très plausible proposée par M. Studniczka [2], la majeure partie des monuments anthropoïdes de travail grec et de style égyptisant paraît appartenir à la première moitié du cinquième siècle. On est donc conduit à reporter plus haut la période où les rois sidoniens faisaient venir d'Égypte ces cuves de pierre que tout, la matière et le style, dénonce comme des œuvres égyptiennes [3]. La seconde classe comprend des sarcophages de types différents, mais de pur style grec; nous ne nous arrêterons qu'à ces derniers. Ils se répartissent, il est vrai, sur une période assez étendue, un siècle et demi environ. Mais outre qu'il est impossible de les disjoindre, si l'on veut en établir les dates respectives, une revue d'ensemble de ces monuments aura l'avantage de nous montrer, comme en raccourci, l'évolution de la sculpture décorative, depuis la seconde moitié du cinquième siècle jusqu'à la fin du quatrième.

Une question se pose tout d'abord. Ces sarcophages sont-ils, comme on l'a dit, des « monuments désaffectés », des « cercueils d'occasion », volés dans des nécropoles grecques ou asiatiques, brocantés par des marchands sidoniens, et enfin vendus à Sidon pour servir de sépulture aux membres de la famille royale [4]? Faut-il y voir au contraire, sauf peut-être une exception, des œuvres exécutées sur com-

1. Perrot, *Hist. de l'art*, III, fig. 86. Le Louvre possède une série de sarcophages anthropoïdes provenant de la mission de Renan; Renan, *Mission de Phénicie*, p. 403-405-412-327, pl. LIX et LX. Perrot, *ouv. cité*, III, p. 177.

2. *Jahrbuch*, IX, 1894, p. 209.

3. Dans le voisinage immédiat de la nécropole fouillée par lui, Hamdy Bey a découvert le tombeau d'un roi de Sidon, Tabnit, le père d'Eschmounazar II. Le sarcophage royal, comme celui d'Eschmounazar, est de pur style égyptien, et paraît être un sarcophage égyptien désaffecté. (Voir Ph. Berger et G. Maspero, *Rev. arch.*, 1887, p. 1 et suiv.). La date de ces deux rois est fort douteuse, et on a proposé de la faire descendre jusqu'au début du troisième siècle. Toutefois M. Studniczka fait valoir des arguments très plausibles pour la reporter au commencement du cinquième siècle. On établirait ainsi, pour les sarcophages anthropoïdes, la chronologie suivante. 1° Sarcophages égyptiens, avant 500. 2° Sarcophages de style grec égyptisant, en majorité dans la première moitié du cinquième siècle, quelques exemplaires, les plus récents, s'échelonnant jusqu'au quatrième siècle.

4. C'est l'hypothèse que développe M. Théodore Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts, art. cité*.



mande par des artistes grecs, et destinées dès le principe aux princes sidoniens qui ont reposé dans ces tombeaux? Cette dernière hypothèse a été soutenue, avec des arguments très forts, par M. Studniczka [1]. Le groupe des sépultures fouillées par Hamdy Bey constituant une nécropole royale, il convient de se reporter à la série chronologique des rois de Sidon; et si le style des sarcophages, la nature des sujets représentés concordent avec les données historiques, il ne sera pas impossible de désigner les titulaires de quelques-unes au moins de ces tombes royales.

Le plus ancien des sarcophages de pur style grec est celui qu'on a appelé le « sarcophage du Satrape » [2]. C'est le plus simple de forme; il consiste en une cuve rectangulaire, avec un couvercle à frontons et à acrotères; la cuve seule est ornée de bas-reliefs très détériorés et comme rongés par l'humidité du caveau. Le personnage qui a donné son nom au monument est un dynaste oriental, représenté dans trois des quatre compositions en relief. On le voit couché sur un lit de banquet, à côté de sa femme assise, et servi par des jeunes femmes; ailleurs, escorté de cavaliers, chassant la biche et la panthère. Sur une des grandes faces, il assiste à l'essayage d'un quadrige, tandis qu'un écuyer tient par la bride un cheval de selle (fig. 210). A voir le type des chevaux aux crinières droites, aux formes sèches, on est tenté de placer l'exécution du sarcophage bien près de l'année 450. Mais il y a d'autre part tant de vie, tant de naturel, dans la scène de l'essayage du quadrige, que nous inclinons à une date postérieure d'au moins une vingtaine d'années. Ce qui paraît certain, c'est que l'auteur est un de ces artistes de la Grèce orientale, qui, vers la même époque, travaillaient pour les dynastes de la Lycie et de la Carie. Le monument a pu être commandé dans quelque ville ionienne, pour un roi sidonien, avant la fin du cinquième siècle.

On attribue sans difficulté une date plus récente au sarcophage lycien découvert dans une autre chambre (fig. 211) [3]. Rien de plus fréquent en Lycie que ce type de tombeau, composé d'une cuve et d'un

1. *Jahrbuch des arch. Inst.,* IX, 1894, *art. cité.*
2. Hamdy Bey et Th. Reinach. *Une nécrop. royale à Sidon,* pl. XX, XXI, XXII.
3. *Nécrop. royale,* pl. XV, XVI, XVII. Winter, *Arch. Anzeiger,* 1894, p. 10, 11. fig. 4-7.

couvercle très haut, dont la section dessine un arc aigu, allongé en ogive[1], et c'est là une raison de croire qu'il s'agit peut-être ici d'un monument détourné de sa destination primitive. Peut-on désigner le roi de Sidon qui se l'est attribué? Un prince sidonien, dont nous ignorons le nom, et dont le règne se termine en 374, se trouvait en 394 dans les eaux de Cnide, avec la flotte perse de Pharnabaze, et combattait sous les ordres de Conon[2]. Est-il impossible que, pendant sa croisière le long des côtes cariennes et lyciennes, il ait pu mettre la main sur ce monument dont la richesse et la beauté faisaient un vrai tombeau de roi? Le style des sculptures ne dément pas cette hypothèse : c'est bien une œuvre exécutée au début du quatrième siècle. Les sphinx et les



Fig. 210. — L'essayage du quadrige. Fragment de la face ouest du « Sarcophage du Satrape ». (Musée impérial de Constantinople.)

griffons qui décorent les deux tympans en ogive sont du plus beau dessin, et les scènes sculptées sur les quatre faces de la cuve dénotent l'influence directe de la sculpture monumentale attique. Le groupe des deux Centaures affrontés, qui, sur un des petits côtés, s'acharnent contre l'invulnérable Cæneus, éveille le souvenir des frises du Théséion et de Phigalie; il a passé dans une des frises de Trysa, avec tant d'autres sujets empruntés à des modèles attiques. Les sculptures des grandes faces trahissent les mêmes procédés d'adaptation. Des Amazones, montées sur deux quadriges, et chassant le lion, font le sujet d'une composition touffue, mais où l'on retrouve cette perspective fuyante

1. Voir Benndorf et Niemann, *Reisen in Lykien und Karien,* I, p. 106-107.
2. Babelon, *Bull. de corresp. hellén.,* 1891, p. 313, cf. Studniczka, *art. cité,* p. 224 et 230.

des chevaux de l'attelage que nous avons observée plusieurs fois dans les œuvres attiques de la fin du cinquième siècle. L'autre scène, deux pelotons de jeunes cavaliers chassant le sanglier, nous reporte au

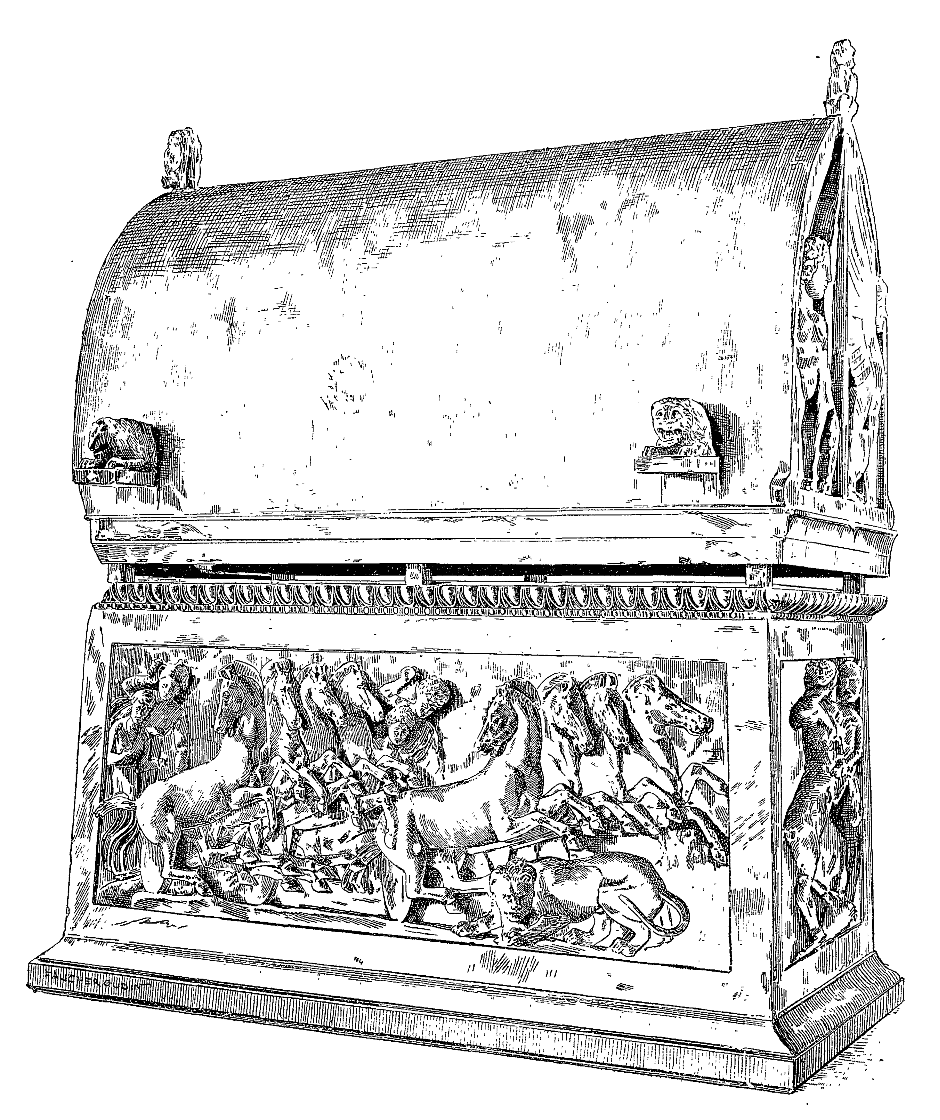


Fig. 211. — Sarcophage lycien, trouvé dans la nécropole royale de Sidon.
(Musée impérial de Constantinople.)

Parthénon. Ces jeunes gens coiffés de l'alopékis ou du pétase, maniant fièrement des chevaux fougueux, nous les connaissons pour les avoir vus, escortant au galop de parade la procession du peplos. Ils

reparaissent ici, mais un peu alourdis de forme, resserrés dans le cadre étroit d'une composition trop dense. Ces emprunts manifestes à la sculpture attique, cette exécution un peu molle, dénoncent à n'en pas douter la main d'un artiste de la Grèce asiatique ; le « sarcophage lycien » vient ainsi se joindre au Monument des Néréides et aux frises

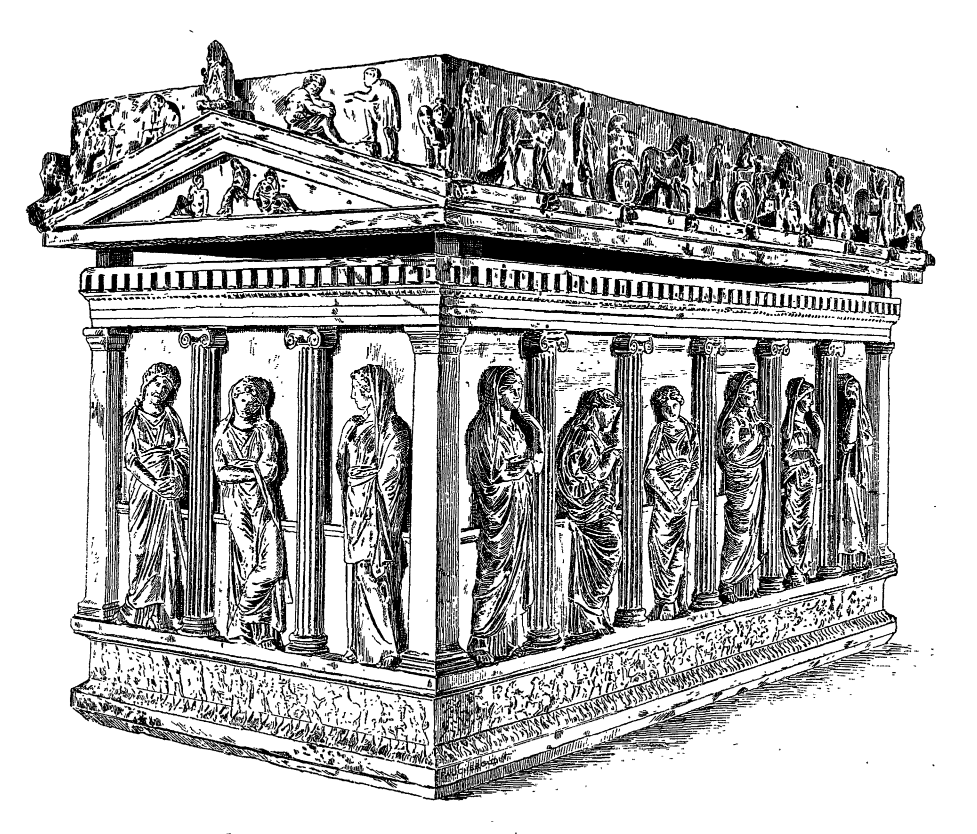


Fig. 212. — Le sarcophage des « pleureuses ». (Musée impérial de Constantinople.)

de Trysa pour attester le séduction qu'exercent, jusqu'en Lycie, les inimitables créations de la plastique athénienne.

Le sarcophage « des pleureuses » est plus récent encore. Analogue pour la forme à celui « du Satrape », mais beaucoup plus riche, il se compose d'une cuve avec un couvercle figurant un toit orné de frontons, et muni d'une sorte de balustrade couverte de bas-reliefs (fig. 212) [1]. La cuve offre l'apparence d'un édifice à colonnes ioniques et à pilastres, dans

1. *Nécropole royale*, pl. VI à XI.

lequel M. Studniczka reconnaît ingénieusement l'imitation du baldaquin à *prothésis*, employé en Égypte pour l'exposition du corps [1]. Entre les colonnes, dix-huit femmes se tiennent debout ou appuyées contre la balustrade qui semble fermer l'édicule. Leurs attitudes recueillies ou affaissées, leurs gestes de deuil, les désignent comme des pleureuses; on pénètre sans peine la pensée de l'artiste qui les a placées là comme un « chœur de douces gardiennes, veillant autour du cercueil où repose leur maître et ami [2] ». Avec un sentiment exquis, il a écarté tout ce qui serait violent ou exagéré, et ces belles figures pensives, aux gestes sobres et contenus, n'en traduisent qu'avec plus de force l'idée d'une douleur silencieuse. Ce thème unique de la vivante image du deuil, le sculpteur a su le traiter avec une grande variété. Dans ces dix-huit figures, aucune répétition. Les unes sont debout, soutenant d'une main leur tête inclinée, ou ramenant vers leur visage les plis du voile qui les enveloppe. Une autre cache avec son voile ses yeux mouillés de larmes. Celle-ci s'appuie contre la balustrade, les mains croisées, le regard perdu, dans une pose de languissant abandon. Sa voisine semble comprimer de la main sa poitrine palpitante. D'autres sont accoudées sur le tympanon dont les sons plaintifs et sourds viennent d'accompagner le thrène funèbre. Par leurs formes amples, leurs types, leurs costumes, elles offrent avec les figures féminines des stèles athéniennes d'étroites analogies; et l'une d'elles semble même être la sœur jumelle de la statue funéraire attique reproduite dans un chapitre précédent (fig. 213) [3]. Le sculpteur est-il un Attique? Rien n'empêche de le croire. En tout cas, il a connu les stèles que sculptent les contemporains de Praxitèle, et lui-même a dû vivre au milieu du quatrième siècle, au temps où Scopas et ses émules exécutent les frises du Mausolée.

Le sarcophage des pleureuses n'est certainement pas un cercueil d'occasion. Les sujets qui décorent le couvercle et le socle suffiraient à le démontrer. Tandis que les frontons montrent un groupe de trois pleureuses assises, sur les lon gues faces de la balustrade le sculpteur a

1. *Jahrbuch,* 1894, *art. cité,* p. 235.
2. Th. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts, art. cité.*
3. Page 381, fig. 199.
4. Cf. le bas-relief d'Athènes reproduit p. 380, fig. 198.

répété deux fois un cortège funéraire qui trouve des analogues dans les monuments lyciens. Sur un chariot à quatre chevaux est placé un sarcophage à couvercle ovale; un personnage monté sur un quadrige, des pleureuses, des serviteurs conduisant des chevaux complètent le défilé funèbre. Sur la petite frise du socle reparaît le motif de la chasse, traité avec une extraordinaire abondance de personnages, « sujet bien approprié, semble-t-il, au caractère du défunt, puisqu'on a trouvé,

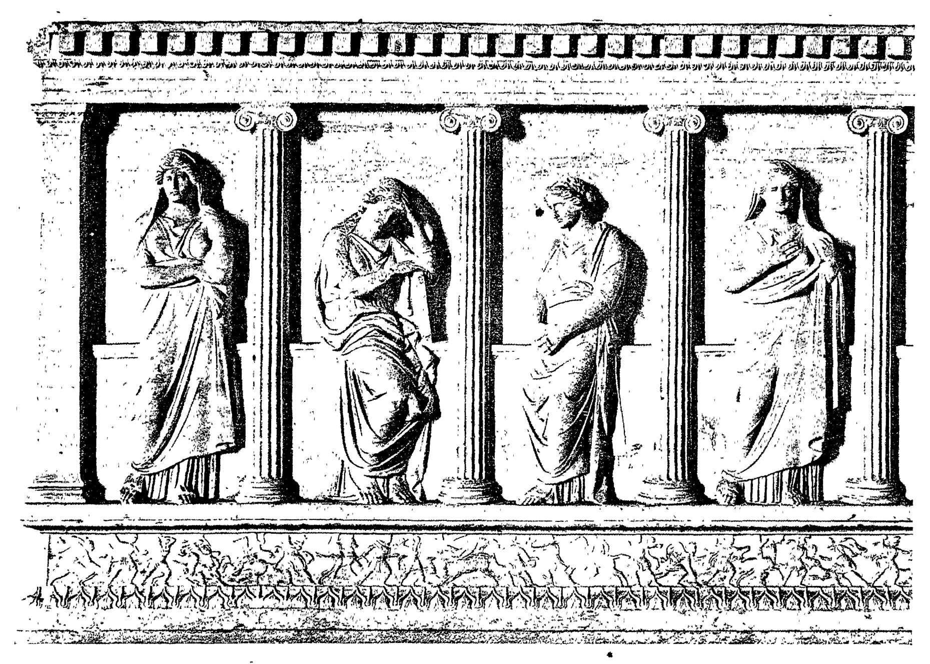


Fig. 213. — Détail du sarcophage « des pleureuses ». Face nord.
(Musée impérial de Constantinople.)

reposant avec lui, des ossements de ses quatre lévriers favoris[1] ». Le sarcophage a donc été exécuté sur commande. Or, le roi qui règne à Sidon, de 374 à 362, est Straton I, un prince philhellène, fastueux, ami des plaisirs, vivant entouré de courtisanes et de musiciennes grecques venues de l'Ionie ou du Péloponnèse[2]. S'il faut désigner le roi qui a dormi dans ce somptueux sarcophage, quel nom convient mieux que celui de Straton? Et dans le chœur charmant des pleureuses, ne faut-il

1. Th. Reinach, *art. cité.*
2. Théopompe, frag. 126

pas reconnaître le cortège des compagnes qui avaient charmé sa vie?

Le plus célèbre des monuments de Sidon, le « sarcophage d'Alexandre », nous amène à une évolution nouvelle de la sculpture décorative. Par le luxe du décor, il surpasse tous les autres. Les puissantes moulures de la cuve, ciselées aussi richement que les bases du Didyméion, la frise ornée d'une grecque compliquée, le couvercle figurant un toit de temple avec son réseau de tuiles de marbre, l'architrave où court un rinceau de vigne, tout cela montre avec quelle recherche savante l'artiste a mis à contribution les ressources de l'ornementation ionique (fig. 214)[1].

Des six scènes sculptées en relief, soit sur les quatre côtés de la cuve, soit sur les frontons, deux surtout commandent l'attention. Ce sont les compositions maîtresses, qui, sur une longueur de 2^{m}, 80, occupent les deux grandes faces du sarcophage : une scène de bataille et une scène de chasse. La bataille est une mêlée furieuse où sont engagés d'une part des Grecs portant l'armure macédonienne, de l'autre des Perses, caractérisés par leur costume, la tunique à double ceinture, les anaxyrides, la tiare qui les encapuchonne en cachant le menton (fig. 215-216)[2]. Archers et cavaliers perses soutiennent vaillamment le choc des Grecs; mais leurs morts jonchent le sol; un des chefs perses tombe de cheval, blessé et défaillant. Un autre, dont la monture s'abat, soutient une lutte inégale contre un cavalier grec à l'allure triomphante, portant en guise de casque la peau d'une tête de lion. Aucun doute sur l'identification de ce dernier personnage : c'est Alexandre. Aucune hésitation sur la nature du sujet : c'est une des grandes batailles gagnées en Asie par le conquérant macédonien, soit à Issos, soit à Arbèles. Il est même permis de croire que, du côté des Grecs, les autres figures principales sont des portraits. Le vieil officier macédonien au visage énergique et comme tanné par le hâle, qui à droite, vient de renverser d'un rude coup de lance un cavalier perse, paraît bien être Parménion. Celui du milieu, plus jeune, qui va frapper un Perse agenouillé, est Philotas ou Héphestion.

1. *Nécrop. royale,* pl. XXV. Pour la description détaillée du sarcophage, nous renvoyons le lecteur aux pages brillantes de M. Théodore Reinach, *art. cité*. Cf. Winter, *Arch. Anzeiger,* 1894, p. 15 et suivantes.
2. *Nécropole royale,* pl. XXVII et XXX.



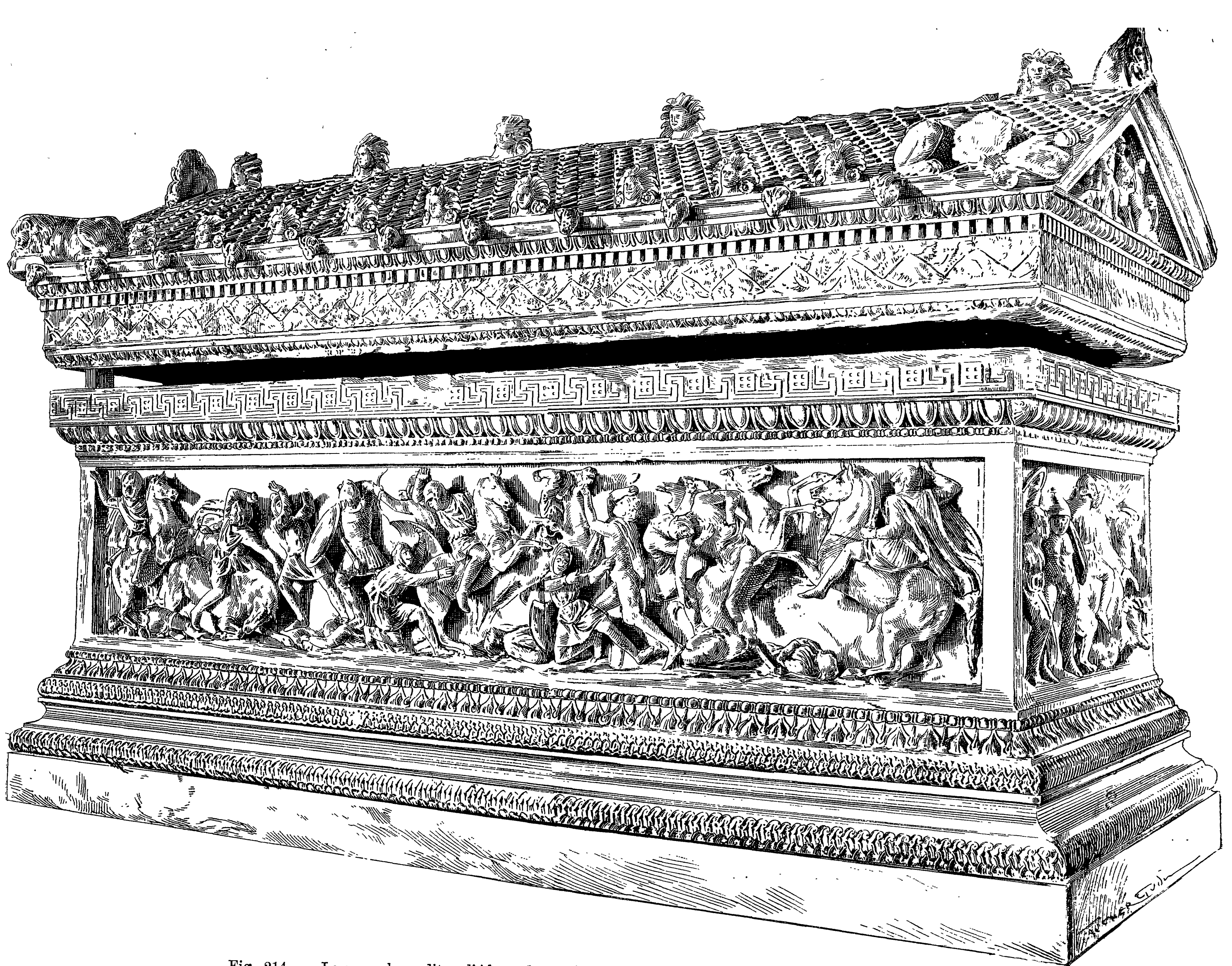


Fig. 214. — Le sarcophage dit « d'Alexandre ». (Musée impérial de Constantinople.)

Au tableau d'histoire fait pendant, sur la face symétrique, un sujet plus banal, celui de la chasse au lion, si familier aux sculpteurs des



Fig. 215. — Bataille entre Macédoniens et Perses. « Sarcophage d'Alexandre ». Face orientale.



Fig. 216. — Bataille entre Macédoniens et Perses (Suite). « Sarcophage d'Alexandre ». Face orientale.

sarcophages gréco-asiatiques; mais il emprunte aux héros de la scène un intérêt tout particulier [1]. Le théâtre de l'action est un de ces *paradis* royaux où les rois de Perse, et, à leur exemple, les satrapes orientaux

1. *Nécropole royale*, pl. XXVII et XXXI.

aimaient à se donner le divertissement dangereux d'une chasse au fauve. Trois chasseurs, montés sur de vigoureux chevaux, sont aux prises avec un lion. L'animal mord au poitrail la monture de l'un des cavaliers qui porte le costume perse. A droite, un Grec vient à la rescousse. Quant au cavalier de gauche qui charge le lion, c'est encore Alexandre, reconnaissable à son bandeau royal : portrait librement traité sans doute, mais où l'artiste a rendu avec une rare intensité d'expression l'énergie du regard, animé par la passion de la lutte et



Fig. 217. — Alexandre chassant le lion. Fragment de la scène de chasse. « Sarcophage d'Alexandre ». Face occidentale.

par l'ivresse du danger (fig. 217). Un peu vide en regard de la scène de bataille, si touffue, si encombrée de personnages, la composition s'étoffe un peu par la présence de figures accessoires : Grec accourant, le corps nu, la chlamyde au vent, archer perse visant le lion, écuyer perse venant au secours de son maître, la hache levée, enfin çà et là des chiens de chasse aux oreilles aiguës, au museau de lévrier. Cela ne suffit pas encore, et le sculpteur a dû placer à l'extrémité droite un épisode moins émouvant : un Grec et un Perse abattant à coups d'épieu et de hache un cerf aux abois.

Les deux autres bas-reliefs de la cuve offrent comme un rappel des grandes compositions sculptées sur les longues faces ; mais le person-

nage en costume perse que nous avons vu tout à l'heure aux côtés d'Alexandre y figure seul, comme le principal acteur. Sur la face nord, on le voit terrassant un Grec nu, et formant avec son adversaire un groupe évidemment emprunté à une stèle attique[1], tandis qu'à droite et à gauche deux couples de combattants, Grecs et Orientaux, sont aux prises[2]. Sur la face sud, on le retrouve encore chassant la panthère, mettant pied à terre pour frapper l'animal, tandis qu'un écuyer tient en main sa monture effrayée[3]. C'est encore le même dynaste oriental qui apparaît dans le fronton sud, à cheval, et chargeant un adversaire grec qui combat tête nue, privé du casque à hautes aigrettes blanches tombé à ses pieds. Reste enfin le fronton nord, dont l'explication reste très douteuse. C'est une lutte entre Grecs. Au centre, un homme, vêtu seulement de la tunique, est tombé à genoux et ne résiste plus aux deux hoplites macédoniens qui l'assaillent; l'un d'eux, l'épée nue, va lui donner le coup mortel. Dans l'aile gauche, un serviteur ramasse un Grec blessé; à droite, un homme barbu, couvert de la cuirasse, va percer de sa lance un Grec tombé à genoux. Quelle que soit l'interprétation proposée, un fait est certain; il s'agit ici non point d'une bataille, mais d'un meurtre ou d'une exécution.

Désigner le personnage auquel était destiné le sarcophage, est un problème encore très controversé. Dans l'enthousiasme du premier moment, on a prononcé le nom d'Alexandre; mais si le nom du conquérant macédonien est resté au monument, cette attribution ne soutient pas l'examen[4]. Avec beaucoup de justesse, M. Th. Reinach a reconnu le titulaire du sarcophage dans ce personnage au costume perse qui figure à la place d'honneur dans quatre scènes au moins, sur six. Mais qu'est-il au juste? Le même savant y voit un seigneur perse, d'abord ennemi d'Alexandre qu'il combat au Granique et à Arbèles, puis réconcilié avec le conquérant vainqueur, rallié à sa fortune, admis à l'honneur

1. On peut songer à la stèle de Déxiléos. Voir p. 189, fig. 89.
2. *Nécropole royale,* pl. XXVI, 1.
3. *Nécropole royale,* pl. XXVI, 2.
4. Hamdy-Bey a proposé d'autres hypothèses encore : le sarcophage aurait été destiné à Perdiccas ou à Parménion. Voir *Nécr. royale,* p. 76-77. La plus récente interprétation est celle de M. W. Judeich; il reconnaît, dans le titulaire du sarcophage, un Grec ami d'Alexandre, Laomédon de Mitylène, qui, en 323, obtint la satrapie de Syrie et de Phénicie. *Jahrbuch des arch. Inst.,* X, 1895, p. 165-182.



Coin, lith.

Imp Firmin Didot & Cie, Paris.

CHASSE AU CERF

Détail du "Sarcophage d'Alexandre."

d'après une Aquarelle de Mr Eustache.

de prendre part aux chasses royales. Au contraire, M. Studniczka le cherche dans la série des rois de Sidon, conjecture fort plausible, puisque la belle conservation du sarcophage, la fraîcheur des sculptures interdit l'hypothèse d'un cercueil d'occasion [1]. Ce roi serait Abdalonyme, à qui Alexandre donne après la bataille d'Issos la royauté de Sidon, et qui succède au prince détrôné, Straton II. Le choix des sujets, dans les deux grandes scènes, s'expliquerait sans peine : d'une part, la bataille d'Issos, de l'autre Alexandre et son protégé chassant le lion dans les parcs royaux de Sidon. Quant aux scènes de combats contre les Grecs, on pourrait y voir une allusion aux luttes soutenues par les Sidoniens contre Ptolémée et ses stratèges, de 312 à 302. Enfin la scène de meurtre retrace peut-être la mort de Perdiccas, assassiné en Égypte avec ses compagnons, en 321.

Dans cette hypothèse, la date du sarcophage se trouve reportée vers la fin du quatrième siècle. C'est bien l'idée qu'aurait suggérée le seul examen du style [2]. A vrai dire, les bas-reliefs procèdent encore de la tradition d'art dont nous avons trouvé au Mausolée la plus complète expression. La scène de chasse n'offre rien qui nous dépayse : types des chevaux, traitement des draperies, nudité de certains personnages, tout cela est en quelque sorte classique. Seule, la bataille d'Issos, surchargée de figures, annonce déjà les conventions nouvelles qui rapprocheront le bas-relief de la peinture, et feront prévaloir des jeux d'ombre plus violents, des saillies plus ressenties. Pour la vérité des types, l'artiste n'est encore qu'à mi-chemin du réalisme. Si, dans les figures d'Orientaux, il s'intéresse aux détails de costume et d'équipement, voici d'autre part des Grecs nus comme des héros, à côté d'hoplites macédoniens. En résumé, des réminiscences évidentes des modèles du quatrième siècle, un goût croissant pour la vérité historique, une exécution brillante, passionnée, une entente nouvelle de l'élément pittoresque, voilà des caractères qui assignent au « sarcophage d'Alexandre » une place importante dans l'histoire de la sculpture décorative. Œuvre de tran-

1. *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1894, p. 243.

2. Il est bien difficile de proposer un nom d'artiste. M. Studniczka pense à un élève de Lysippe, Eutychidès, à la fois peintre et sculpteur. (*Verhandl. der XLII Versamml d. Philolog.*, 1893, p. 93.) D'autre part Euthycratès, fils de Lysippe, est connu pour avoir exécuté deux groupes de bronze, *Alexandre chassant,* et un *Combat de cavalerie*. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est que le sculpteur du sarcophage a certainement connu les grandes œuvres de sculpture qui racontaient l'épopée d'Alexandre.



sition, il fait présager une évolution prochaine qui, d'étape en étape, aboutira au style violent et théâtral de la sculpture pergaménienne.

Les sarcophages de Sidon présentent un autre genre d'intérêt. Ils viennent prouver, par des témoignages irrécusables, la persistance de la polychromie dans la sculpture grecque. Après les révélations apportées, pour le sixième siècle, par les fouilles de l'Acropole d'Athènes [1], voici une série de monuments atteignant la fin du quatrième, et attestestant que, loin de décliner, la polychromie a trouvé au contraire des ressources nouvelles. Ce que nous faisaient pressentir les traces de couleur relevées au Mausolée ou sur les stèles attiques, le sarcophage des pleureuses et celui d'Alexandre le démontrent avec une certitude absolue [2]. Au lieu des trois ou quatre tons employés par les peintres du sixième siècle, le décorateur « du sarcophage d'Alexandre » dispose d'une palette très riche, qui comprend le violet, le pourpre, le bleu, le jaune, le rouge carminé, le brun-rouge et peut-être le bistre. Ces couleurs, il les étale largement sur les tuniques, sur les manteaux flottants, et il en fait jouer la gamme avec une virtuosité singulière. Les bas-reliefs sont rehaussés par la polychromie la plus chatoyante. L'enlumineur « imite avec une précision minutieuse la teinture compliquée des étoffes orientales, les tuniques à fond uni, bleu, pourpre, ou rouge, brodées de petits carreaux ou ornées d'un empiècement de couleur différente, les parements tranchant sur les manches, les manches sur les manteaux, les pantalons striés, pointillés, ou tigrés parfois de trois tons, les tapis de selle avec leurs galons éclatants et leurs broderies figurées » [3]. Le costume bigarré des Orientaux offre les oppositions de tons les plus hardies ; des jaunes éclatent sur les bleus ; des manches rouges s'agrémentent de parements du bleu le plus vif. On peut en juger, si l'on se reporte à notre planche VIII, reproduisant une excellente aquarelle que je dois à l'obligeance de M. Eustache, architecte pensionnaire de l'Académie de France, à Rome [4]. Elle montre la figure placée à l'extrémité droite

1. Voir t. I, p. 346 et suivantes.

2. Voir la frise du sarcophage des pleureuses et les détails polychromes du sarcophage d'Alexandre. *Nécropole royale à Sidon*, pl. XI et XXXVI.

3. Th. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts, art. cité.*

4. La figure choisie par M. Eustache, à qui j'exprime ici tous mes remerciements, est aujourd'hui une de celles qui ont le mieux conservé leur coloration.



de la grande scène de chasse, un chasseur en costume perse, prêt à frapper un cerf d'un vigoureux coup de hache. La polychromie ne se limite pas aux vêtements. Les têtes, avec leur chevelure brun-rouge, leurs yeux où l'iris bleu ou brun est soigneusement indiqué, ont une singulière expression de vie. Rien de plus digne d'attention, à ce point de vue, que la tête d'Alexandre dans la *Chasse au lion :* le regard, fixé sur la bête, a toute l'intensité, toute l'énergie qu'un peintre pourrait lui prêter dans un tableau. Ajoutez que la peinture du sarcophage sidonien nous éclaire sur une question très controversée, celle de la coloration des nus. Les parties nues, remarque M. Th. Reinach, étaient recouvertes « d'une sorte de frottis léger et transparent, de valeur uniforme, jaune clair ou foncé, suivant qu'il s'agissait d'un Grec ou d'un Barbare, sans aucune tentative de rendre par des nuances multiples l'aspect varié des chairs. » Ces glacis se distinguent nettement des tons opaques, plus solides et plus résistants, adoptés pour la peinture des vêtements. Tel est bien le procédé qu'employaient les peintres de statues pour réchauffer le ton du marbre, et amortir le contraste choquant qu'auraient présenté les parties nues, tranchant crûment sur des draperies et des chevelures peintes. C'est bien ainsi qu'il faut s'imaginer les légères glaçures dont le pinceau de Nicias colorait les chairs des statues praxitéliennes ; et quand un patinage à l'huile et à la cire (γάνωσις) venait recouvrir le tout, glacis transparents et tons opaques appliqués à l'encaustique [1], les uns et les autres se fondaient dans une tonalité harmonieuse et chaude. Sans doute nous ne connaissons pas avec une entière certitude toutes les phases qu'a traversées la polychromie grecque. Pour le quatrième siècle, tout au moins, les sarcophages de Sidon en éclairent l'histoire d'une lumière aussi vive qu'imprévue.

1. Voir notre article sur *la Polychromie dans la sculpture grecque, Revue des Deux-Mondes,* 15 février 1895, p. 845-846, et les textes cités sur la γάνωσις.

CHAPITRE VII

LYSIPPE

Ce n'est ni en Attique ni en Asie Mineure qu'il faut chercher le plus brillant représentant de la plastique grecque au temps d'Alexandre ; c'est dans le Péloponnèse, dans cette ville de Sicyone dont l'école de bronziers se rattache à celle d'Argos par des liens séculaires. Tandis qu'à Argos, Polyclète le jeune et ses contemporains suivent docilement la tradition créée par Polyclète l'ancien, à Sicyone grandit un apprenti forgeron dont le génie audacieux va troubler la quiétude où s'endormait l'école argivo-sicyonienne.

Peu de figures sont aussi originales que celle de Lysippe [1]. Ses débuts sont fort humbles. Artisan obscur, il commence par marteler le fer dans une forge [2]; il se forme sans le secours d'aucun maître. L'auteur d'un traité sur les peintres grecs cite à ce propos une anecdote caractéristique. Comme Lysippe, encore inconnu, demandait au peintre Eupompos lequel de ses prédécesseurs il devait prendre pour modèle, celui-ci lui répondit en lui montrant la foule qui passait : « C'est la nature qu'il faut imiter et non pas l'œuvre d'un artiste [3] ». Que l'anecdote soit vraie ou fausse, le jeune sculpteur dut bien vite se faire sa place, car sa carrière est aussi longue que glorieuse. Plus jeune que Scopas

1. Outre les mémoires cités plus loin, voir, sur Lysippe, Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, I, p. 358-382 ; Baumeister, *Denkmaeler*, art. *Lysippos* ; E. Loewy, *Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik*, Hambourg 1891, et les Histoires de la sculpture grecque d'Overbeck, de Murray, de L. Mitchell.

2. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 61, « primo aerarium fabrum ».

3. Pline. *Nat. Hist.*, *ibid.* L'écrivain latin emprunte sans doute cette anecdote au Περὶ ζωγράφων de Douris. Cf. Urlichs, *Ueber gr. Kunstschriftsteller*, Wurzbourg, 1887, p. 21.



et que Praxitèle, Lysippe appartient à la seconde moitié du quatrième siècle. Sa période d'activité s'étend entre les années 350 et 300, et il est dans toute sa force de production pendant le règne d'Alexandre, de 336 à 323 [1]. Quand Alexandre succède à Philippe, il est déjà célèbre, car il ne tarde pas à devenir le sculpteur officiel du roi de Macédoine, réalisant ainsi, pour la première fois en Grèce, le type de l'artiste de cour. Il survit au conquérant de l'Asie. En 316/5, il entretient des rapports avec Cassandre, le fils d'Antipater, et exécute pour lui des modèles de vases en terre destinés à contenir le vin de Mendé, que le prince exporte de ses domaines de Cassandria [2]. Après 312, il signe encore un portrait de Séleucos [3], et comme une épigramme de l'Anthologie fait allusion à sa verte et vigoureuse vieillesse [4], il est permis de croire qu'elle se prolonge jusque vers la fin du siècle. Sa vie est remplie par un labeur incessant. D'après une historiette recueillie par Pline, on put faire à sa mort le compte exact de ses œuvres, car il avait l'habitude de mettre en réserve un denier d'or sur le prix de chaque statue. Quand son héritier ouvrit son trésor, il trouva 1,500 deniers [5]. Enfin, pour en finir avec les anecdotes plus ou moins suspectes, on racontait qu'il était mort de faim en s'acharnant sur une statue qu'il terminait [6]. Nous devons nous contenter de ces renseignements qui constituent toute la biographie de Lysippe; car si nous ajoutons qu'il a des fils sculpteurs comme lui, Daïppos, Boëdas et Euthycratès, nous ne savons rien de plus sur la vie d'un maître que son activité prodigieuse, son rôle auprès d'Alexandre, placent au premier rang parmi les sculpteurs de son temps.

Cet artiste d'un génie si personnel se rattache au moins par certains côtés à la tradition sicyonienne. La statuaire athlétique est, on le sait déjà, très en faveur dans les ateliers d'Argos et de Sicyone; or, on compte dans l'œuvre de Lysippe plusieurs statues d'olympioniques,

1. Pline le place vers l'olympiade 113, c'est-à-dire vers 328/7.
2. Athénée, XI, p. 784.
3. Lœwy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 487. Σέλευκος βασιλεύς. Λύσιππος ἐποίει. Inscription copiée à la fin du quinzième siècle, d'après un original perdu, par Pietro Sabino.
4. *Anthol. gr.*, IV, 16, 35. Εὖγε ποιῶν, Λύσιππε γέρων, Σικυώνιε πλάστα.
5. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 61.
6. Pétrone, *Satyricon*, 88.

et quelques-unes appartiennent certainement à la période de ses débuts. La plus ancienne paraît être celle de l'athlète Poulydamas de Skotousa, vainqueur à Olympie en 408; mais cette date ne saurait être invoquée pour reporter aussi loin la période d'activité de Lysippe, car la statue a été élevée longtemps après la victoire de l'athlète [1]. Celle de Troïlos, vainqueur pour la seconde fois en 368, doit aussi être placée quinze ou vingt ans plus tard [2]. Lysippe est déjà célèbre quand il exécute la statue d'un autre olympionique, Cheilon de Patras, mort dans une guerre, soit à Chéronée (338/7), soit dans une des batailles de la guerre lamiaque (322); c'est pour cette dernière date que se prononçaient les exégètes [3]. D'autres images de vainqueurs, celles de Kallicratès et de Xénarchès, sont de date inconnue. Enfin la signature de Lysippe se lit à côté de celle de Polyclète le jeune sur une base retrouvée à Thèbes, et qui supportait deux statues d'athlètes dont l'une, celle de Korréidas, était l'œuvre du maître sicyonien. Toutefois les deux statues n'étaient pas rigoureusement contemporaines; elles semblent avoir été remises en place après 316, sur une base restaurée, quand Thèbes, détruite en 335 par Alexandre, fut relevée de ses ruines par Cassandre. La statue de Polyclète le jeune est certainement antérieure à 316; celle de Lysippe peut l'être également, quoique rien n'empêche d'y voir une de ses œuvres de vieillesse [4].

Pour nous renseigner sur les caractères nouveaux que Lysippe prête au type athlétique, nous avons mieux que des textes; nous possédons une bonne copie d'un original en bronze, transporté à Rome sans sa base, car on le désignait seulement par le nom d' « *Apoxyoménos* », « celui qui se frotte avec le strigile [5] ». Tout au moins le nom de Lysippe en avait garanti la célébrité. Le gendre d'Auguste, Agrippa, avait rapporté à Rome ce beau bronze grec, qui décorait l'entrée des Thermes construits par son ordre. Il éveilla la convoitise de Tibère.

1. Pausanias, VI, 5, 1. Cf. Urlichs, *Griech. Kunstschriftsteller*, p. 26-27. La base, ornée de reliefs, a été retrouvée à Olympie, *Ausgr. zu Olympia*, III, pl. XVII A. Cf. Purgold, *Aufsaetze E. Curtius gewidmet*, p. 238 et suivantes; *Olympia*, III, *Die Bildwerke in Stein und Thon*, pl. LV.

2. On peut l'admettre d'après la forme de l'inscription métrique gravée sur la base. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n° 94. Cf. Pausanias, VI, 1, 4.

3. Pausanias, VI, 4, 7.

4. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n° 73.

5. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 62.

L'empereur le fit enlever, et placer dans ses appartements privés. Grande colère du peuple romain qui, un jour, au théâtre, le réclama à grands cris. Tibère dut céder, et rendre la statue. L'*Apoxyoménos* nous est connu par une copie en marbre découverte en 1849 par Canina, au Transtévère, et transportée au *Braccio Nuovo* du Vatican (fig. 218)[1]. Si l'on supprime la restauration malheureuse de Tenerani, qui met un dé à jouer entre les doigts de la main droite[2], la statue montre un athlète promenant sur son bras droit la lame courbe du strigile, pour enlever l'huile mêlée de poussière qui souille ses membres. C'est un sujet que Polyclète l'ancien avait déjà traité. Lysippe le reprend, en y appliquant des principes de style tout différents.

L'original étant un bronze, il ne comportait pas les soutiens artifi-

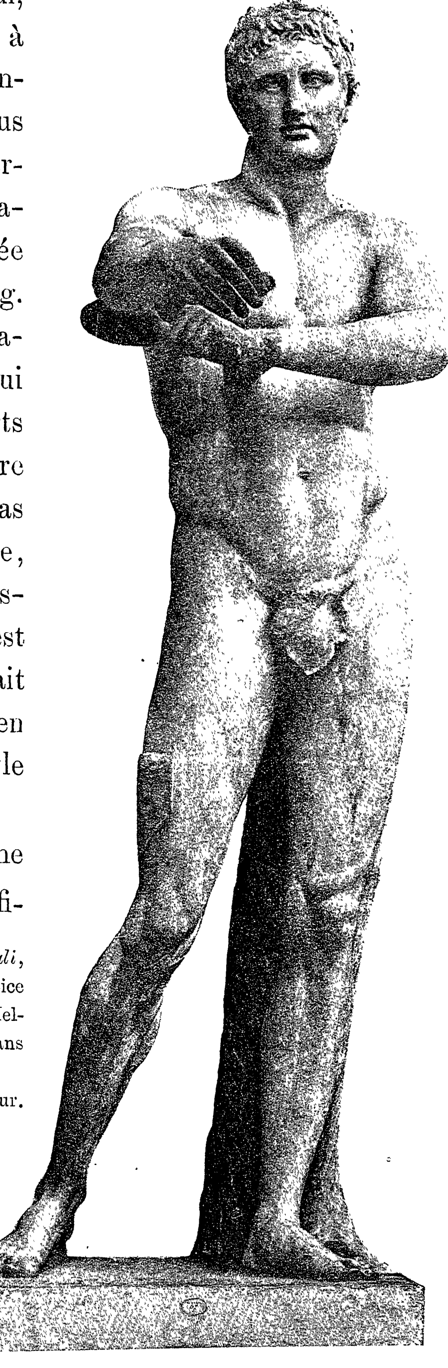


Fig. 218. — L'Apoxyoménos, statue en marbre. (Rome, Vatican.)

1. L'identification a été faite par Brunn, *Annali*, 1850, p. 223. Voir, pour la bibliographie, notre notice dans Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, pl. 55. Helbig-Toutain, *Guide*, I, nº 31. Reproduction dans Brunn, *Denkmaeler*, nº 281.

2. La restauration repose sur une double erreur. 1º Confusion entre le *destringens se* de Lysippe (Pline, 34, 62) et celui de Polyclète l'ancien (Pline, 34, 55). 2º Contre-sens sur le passage de Pline relatif à ce dernier, *destringentem se et nudum talo incessentem;* on y a vu une seule et même statue alors qu'il s'agit de deux, et on a interprété le *nudus talo incessens* comme un athlète nu s'avançant pour jouer aux dès, alors qu'il s'agit d'un Kairos debout sur un osselet. (voir t. I, p. 500).

ciels qui alourdissent la copie en marbre, le tronc d'arbre, le tenon partant de la cuisse droite pour étayer le bras porté en avant. La silhouette apparaissait, finement découpée, svelte, élégante, avec la saillie du bras droit hardiment projeté dans le vide. Rien n'empêchait de détailler la souplesse de l'attitude, le rythme des lignes, le modelé nuancé du torse, le jeu des muscles indiqué avec un sentiment profond de la vie. Le même sentiment éclatait dans le rendu de la tête, car le copiste s'est attaché à le traduire fidèlement. Le visage, au front traversé d'un pli, a une physionomie individuelle qu'on n'est pas habitué à rencontrer dans les figures athlétiques; les boucles de la chevelure, encore humides d'huile et de sueur, s'emmêlent dans un désordre pittoresque; rien ne fait mieux comprendre les mots de Pline affirmant que Lysippe « fit faire à la statuaire un grand progrès, dans la façon de traiter les cheveux [1] », et l'on reconnaît là l'artiste « soucieux du détail jusque dans les moindres choses [2] ». Mais surtout la statue du *Braccio Nuovo* nous renseigne très heureusement sur un fait essentiel, sur la nature du changement qu'introduit dans les poportions le nouveau canon créé par Lysippe. Qu'on la compare aux statues polyclétéennes, au Doryphore par exemple, on sera frappé de la différence des proportions. Autant celles du Doryphore sont larges et courtes, autant celles de l'*Apoxyoménos* sont sveltes et élancées. L'importance du torse a diminué; la tête est devenue plus petite; les membres inférieurs se sont allongés; la recherche de l'élégance se révèle à l'examen le moins attentif. Vous trouvez là le commentaire d'un passage souvent cité de Pline, d'après lequel Lysippe aurait fait « les têtes plus petites que les anciens sculpteurs, les corps plus grêles et plus secs, pour donner aux statues une apparence plus élancée..., et, par une nouvelle méthode, changé les proportions carrées des anciennes statues [3]. » Faut-il opposer à ce passage celui où Cicéron rappelle un propos de Lysippe, affirmant que le Doryphore de Polyclète avait été son modèle? La contradiction n'est qu'apparente. Suivant une fine remarque de M. J. Martha [4], le propos est ironique; il a un sens exacte-

1. « Statuariae arti plurumum traditur contulisse capillum exprimendo ». Pline, *Nat. Hist.*, 34, 65.
2. « Propriae huius videntur esse argutiae operum custoditae in minumis quoque rebus », *ibid.*
3. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 65.
4. *Brutus*, éd. J. Martha, p. 218, note.

ment opposé à celui qu'on lui a longtemps attribué. La vérité, c'est que Lysippe rompait ouvertement avec la tradition de Polyclète et s'en faisait gloire [1]. Un de ses prédécesseurs, Euphranor, avait déjà fait dans ce sens une tentative timide; mais il n'avait réussi qu'à faire paraître « le corps trop grêle dans son ensemble, la tête et les membres trop gros [2]. » Lysippe rétablit l'harmonie en faisant subir à l'ensemble des proportions une transformation égale. Le module du nouveau canon n'est plus le palme, comme dans le canon de Polyclète; c'est la tête, mesurée depuis le menton jusqu'au sommet du crâne, et si le canon de Lysippe est vraiment celui que nous a conservé Vitruve [3], le rapport de la tête au corps entier doit être d'un huitième. C'était là une réaction audacieuse contre la tyrannie des anciennes formules, et Lysippe l'expliquait en disant qu'il « représentait les hommes non pas tels qu'ils étaient, à la façon des vieux maîtres, mais tels qu'ils devaient être [4] ». Il revendiquait ainsi le droit de corriger la nature en forçant les proportions et proclamait un principe de liberté. Il créait en même temps un idéal de beauté humaine plus conforme aux goûts de son temps, car si le Doryphore nous représente le Dorien du cinquième siècle, robuste, exercé pour la guerre, l'*Apoxyoménos* est bien le Grec du temps d'Alexandre, svelte, souple, d'une culture plus raffinée, et chez qui l'expression de la force est comme tempérée par l'élégance des formes.

Lysippe met sans doute une sorte de point d'honneur à reprendre, en les renouvelant, les types traités par ses prédécesseurs. Polyclète avait fait une statue de Kairos, ou l'Occasion. Le maître de Sicyone exécute pour sa ville natale un Kairos de bronze, figuré comme un adolescent portant des ailettes aux talons et debout sur une sphère, qu'il touchait seulement de la pointe des pieds. Une épigramme de Posidippe, sous la forme d'un rapide dialogue entre la statue et un pas-

1. M. Winter l'a très justement indiqué, *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1892, p. 170.

2. Pline, *Nat. Hist.*, 35, 128.

3. Vitruve, III, ch. I, 5-7.

4. « Volgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse. » Pline, *Nat. Hist.*, 34, 65. O. Müller a pensé avec raison que le texte de Pline traduit inexactement la source grecque à laquelle il est emprunté. Le texte était sans doute : ἐγὼ δὲ οἵους ἔοικεν εἶναι, c'est-à-dire « je les représente comme il faut qu'ils soient ». O. Müller, *Kunstarch. Werke*, II, p. 165 suiv. Cf. Kekulé, *Jahrb. des arch. Inst.*, 1893, p. 40 et suivantes.

sant, en décrit les traits essentiels. « Pourquoi as-tu des talonnières à chaque pied? — Je vole comme le vent. — Pourquoi tiens-tu de la main droite un rasoir? — Pour apprendre aux hommes que l'instant propice est plus aigu que la lame la mieux aiguisée. — Pourquoi ta chevelure est-elle ramenée par devant? — Pour qu'elle soit saisie par celui qui vient au-devant de moi. — Bien, par Zeus; mais pourquoi es-tu chauve par derrière? — Afin que, une fois que mon vol rapide m'a emporté, personne ne puisse plus me saisir [1]. » A l'exemple de Praxitèle, Lysippe avait aussi traité le type d'Éros dans une statue qui se trouvait à Thespies, à côté de l'Éros de Praxitèle [2]. On a souvent proposé d'y reconnaître l'original d'où dérivent plusieurs répliques conservées au Musée Capitolin, au Louvre, à Florence, à Venise [3], et montrant Éros bandant son arc. Il paraît certain que l'original si souvent copié, et reproduit par les graveurs en pierres fines, était en bronze, c'est-à-dire exécuté dans la matière que Lysippe travaille exclusivement. En outre, les proportions conformes au système de Lysippe, une certaine recherche de naturalisme, très sensible dans la réplique du Capitole, achèvent de rendre l'hypothèse fort plausible [4]. Les sources mentionnent brièvement une autre statue inspirée peut-être par le désir de rivaliser avec Praxitèle, un Satyre, qui se trouvait à Athènes, et décorait probablement un monument choragique [5]. Elles ne nous renseignent pas mieux sur un Dionysos, consacré dans un sanctuaire de l'Hélicon [6], et sur un Poseidon dédié par les Corinthiens, qui, faute d'argent, se contentèrent d'une sta-

1. *Anthol. gr.*, II, 49, 13. C'est l'épigramme dont s'est inspiré Ausone, *Epigr.* 12. Cf. pour la description de la statue, Callistrate, *Stat.*, 6, et pour les autres textes, Overbeck, *Schriftquellen*, 1465, 1467. M. Curtius a étudié les représentations de Kairos, *Arch. Zeitung*, 1875, p. 1, pl. 1-2. Mais aucune ne paraît se rapporter au type traité par Lysippe.

2. Pausanias, IX, 27, 2.

3. Friederichs, *Amor mit dem Bogen des Herakles*, Berlin, 1867; Schwabe, *Observationum arch. particula I*, Dorpat, 1868, pl. 1-7. Pour la réplique du Capitole, voir Helbig-Toutain, I, nº 429, et la bibliographie citée. Reproduction dans Brunn, *Denkmaeler*, nº 243. Les répliques du Louvre, au nombre de quatre, sont conservées dans la salle de la Pallas de Velletri. Le même motif est conservé par une terre cuite de Myrina, Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, pl. VI, p. 290 et suivantes.

4. Cf. Furtwaengler, *Lexikon* de Roscher, I, p. 1362, et *Meisterwerke*, p. 645.

5. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 64.

6. Pausanias, IX, 30, 1. Il n'est pas prouvé que l'Apollon et l'Hermès se disputant la lyre, signalés en même temps par Pausanias, soient l'œuvre de Lysippe.



tue de bronze, au lieu d'une image d'or et d'ivoire [1]. Pourtant cette dernière œuvre était célèbre, car elle nous est connue par des répliques. Plusieurs statues conservées au musée du Latran, à la villa Albani, à Dresde [2], montrent le dieu s'appuyant de la main gauche sur son

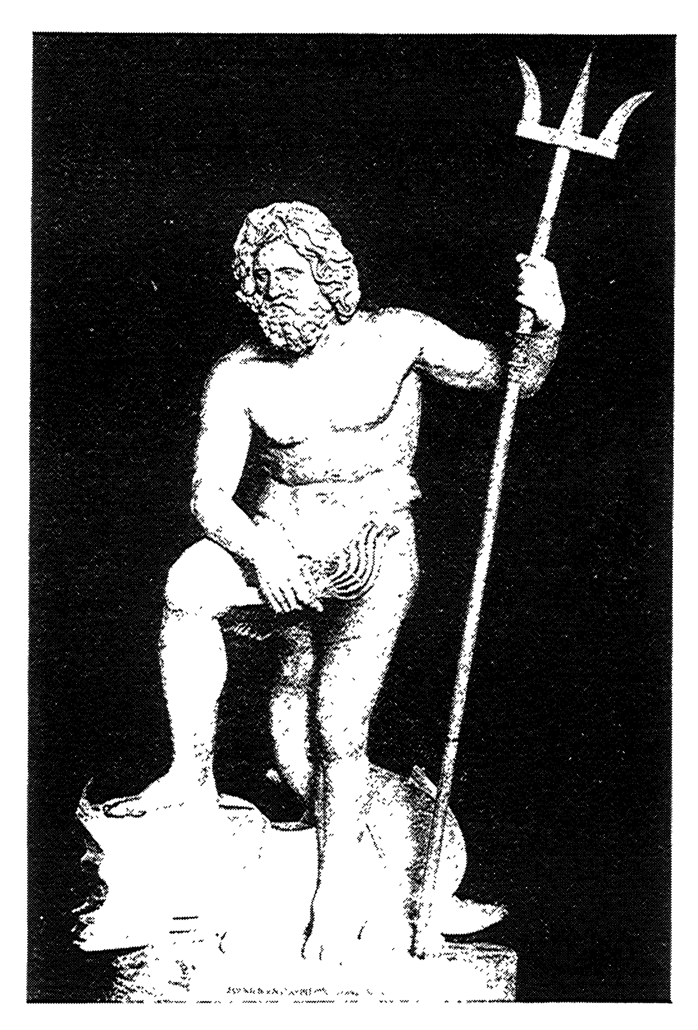


Fig. 219. — Poseidon. (Rome, Musée du Latran.)

trident, le pied droit posé sur un support, le buste incliné en avant, le visage empreint d'une expression bienveillante. La meilleure de ces copies, celle du Latran (fig. 219), est malheureusement dénaturée par

1. Lucien, *Jup. trag.*, 9.
2. Voir Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*. III p. 251-255. Atlas, XI, 1, 2; XII, 29.

des restaurations inexactes, comme l'aplustre placé dans la main droite, et la proue de vaisseau qui soutient le pied relevé. Mais aucune ne semble plus voisine, pour le style, du bronze original. Peut-on identifier cette œuvre de Lysippe avec la statue de culte qui occupait le sanctuaire de Poseidon Isthmios, dans l'isthme de Corinthe? L'hypothèse est justifiée par le témoignage des monnaies de Démétrios Poliorcète, montrant le dieu de la mer dans une attitude identique [1]. Proclamé en 303 le chef de tous les Grecs, par le Synédrion de Corinthe, Démétrios a sans doute fait figurer sur ses monnaies l'image du dieu vénéré dans le sanctuaire de l'Isthme, et l'on est conduit à cette conclusion, que les Corinthiens avaient commandé à Lysippe la statue destinée au temple.

S'il en est ainsi, on peut faire honneur au maître sicyonien d'un motif nouveau qui s'introduit dans la plastique, celui du pied relevé et posant sur un support; attitude heureusement imaginée pour renouveler le rythme des figures debout, où les artistes antérieurs avaient épuisé toutes les ressources de ce qu'on a appelé « la station hanchée ». Cette attitude, les sculpteurs de bas-reliefs la connaissaient de longue date, témoin la frise du Parthénon. Mais il semble bien que Lysippe ait eu le premier l'idée de la transporter dans la statuaire, non point comme une pose accidentelle, mais comme une pose caractéristique de la figure au repos [2]. On la retrouve en effet dans une série de statues qui offrent tous les caractères du style de Lysippe, et notamment dans la statue du Louvre autrefois qualifiée du nom de Jason (fig. 220) [3]. Un jeune homme aux formes vigoureuses, mais sveltes et élancées, a posé le pied droit sur un rocher, pour attacher les courroies de sa sandale; son attention est détournée par quelque incident, car il regarde vers la droite, poursuivant machinalement l'acte auquel sont occupées ses mains. Est-ce un Hermès,

1. Overbeck, *ibid. Münztafel*, VI, 2. Percy Gardner, *Greek coins*, pl. XII, 2.

2. Voir Konrad Lange, *Das Motiv des aufgestützten Fusses*, Leipzig, 1879. Cf. E. Loewy, *Lysipp*, p. 9 et suivantes.

3. Froehner, *Notice de la sculpt.*, nº 183. Brunn, *Denkmaeler*, nº 67. Répliques à Munich, Brunn, *Glyptothek*, nº 151; à Londres, collection Lansdowne, Michaelis, *Ancient marbles in great Britain*, p. 464, 85; au Vatican, *Mus. Pio Cl.*, III, 48, Clarac, V, pl. 859, nº 2170. Une réplique du même type se trouve à Athènes; Studniczka, *Mittheil. Athen*, 1886, XI, p. 362, pl. IX.

comme on l'a souvent dit? Et le dieu se prépare-t-il à prendre sa course, en écoutant le message que lui confie Zeus? Rien assurément n'empêche de croire que ce type ait pu être appliqué à Hermès[1]; mais rien non plus ne désigne ici le dieu. Nous sommes plus tenté de voir dans le soi-disant Hermès un jeune athlète qui vient de se livrer aux exercices de la palestre, sujet de genre, très propre à fournir un motif décoratif pour un gymnase ou une palestre, suivant une mode qui commence à se répandre au temps d'Alexandre[2]. Dans la statue du Louvre, comme dans les autres répliques, le naturalisme du style, le sentiment de la vie, les proportions élancées, tout accuse le style de Lysippe, et si l'original ne peut être, sur la foi d'un texte, attribué au maître, tout au moins trahit-il son influence immédiate. D'autres monuments attestent encore avec quel empressement les élèves de Lysippe adoptent le rythme nouveau créé par lui. L'éphèbe au repos, les mains appuyées sur son genou, dont le Louvre et le Capitole possèdent des répliques, est une

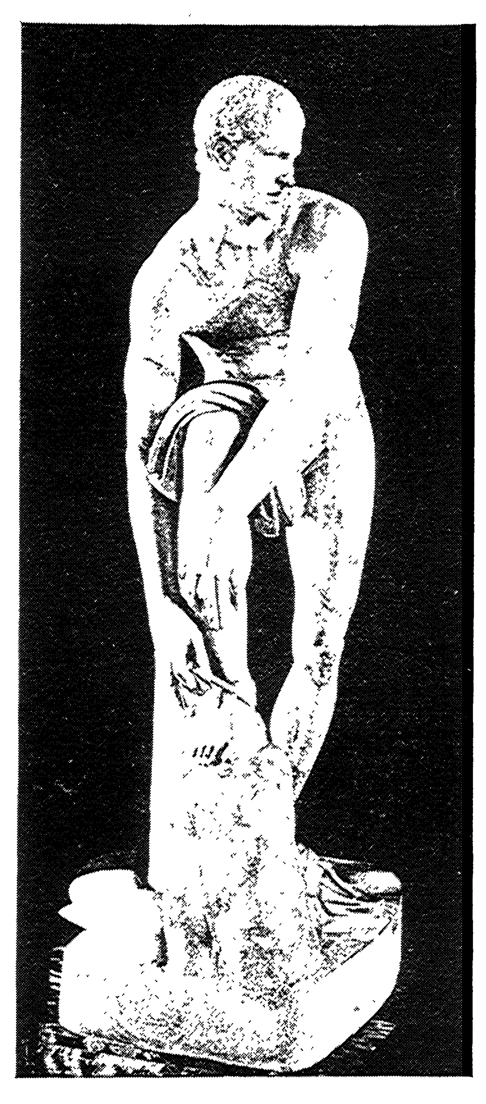


Fig. 220. — Athlète rattachant sa sandale. Statue en marbre. (Musée du Louvre.)

1. Ainsi Hermès est représenté avec la même attitude sur des monnaies de Sybritia de Crète, Froehner, *Notice*, p. 211. Cf. l'Hermès de l'Hippodrome de Constantinople décrit par Christodore, *Ecphrasis*, V, 297-302.

2. Cf. Konrad Lange, *Mém. cité*, p. 11-12.

variante du prétendu Jason [1]. La même attitude reparaît dans la Melpomène du Vatican [2], et l'on est en droit de se demander si cette figure ne nous conserve pas la copie d'une des Muses que Lysippe avait exécutées pour Mégare [3].

La prédilection d'un artiste pour certains types est souvent un trait de physionomie précieux à noter. Dans l'œuvre de Lysippe, où les figures féminines tiennent si peu de place, les représentations de Zeus et d'Héraclès sont au contraire très nombreuses. Il avait exécuté au moins quatre statues du souverain de l'Olympe; celle du temple de Zeus Néméios à Argos; une autre pour Mégare, avec un groupe des Muses; une troisième pour Sicyone; enfin celle qui se dressait au milieu de l'agora de Tarente, œuvre colossale, haute de quarante coudées, et dont les dimensions énormes découragèrent le Romain Fabius Verrucosus, qui renonça à faire transporter à Rome cette masse de bronze [4]. Sans doute, là encore, Lysippe s'était écarté du type traditionnel; mais nous ne possédons aucune réplique certaine de ses images de Zeus, et c'est seulement dans les terres cuites hellénistiques, en particulier dans celles de la fabrique smyrniote, qu'il faudrait en chercher le souvenir plus ou moins direct [5]. Notons tout au moins les proportions colossales données au Zeus de Tarente : c'était, au dire de Strabon, le plus grand bronze connu, après le colosse de Rhodes exécuté par un élève de Lysippe, Charès de Lindos [6]. Les Rhodiens possédaient déjà, de la main de Lysippe, une statue célèbre, un Hélios de bronze, conduisant son quadrige. Pline cite ce groupe avec éloge parmi les œuvres du sculpteur sicyonien; mais ce qui le désignait surtout à l'attention, c'est que, transporté à Rome, il avait été doré par ordre de Néron, puis dédoré; au temps de Pline, il gardait encore les cicatrices laissées par cette double opération [7].

1. Louvre : Clarac, III, pl. 271, 2193, 2194. Visconti, *Opere varie,* t. IV, pl. 31. Lange, *Mém. cité,* p. 13. — Capitole : Clarac, V, pl. 859, n° 2170.

2. Helbig-Toutain, *Guide,* I, n° 271.

3. Pausanias, I, 43, 6.

4. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen,* n[os] 1451-1456.

5. E. Pottier, *les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité,* p. 192.

6. Strabon, VI, p. 278.

7. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 63. M. Hartwig a proposé de rapprocher de l'œuvre de Lysippe une tête d'Hélios en marbre, trouvée à Trianta, dans l'île de Rhodes. *Roem. Mittheil,* II, 1887, p. 158.



Le héros favori de Lysippe est Héraclès, si l'on en juge par la prédilection avec laquelle il en multiplie les statues. C'est d'abord une série de groupes, représentant les travaux du héros, que l'artiste exécute pour l'Hérakléion d'une ville d'Acarnanie, Alyzia. C'est là que, plus tard, un général romain les trouva, gisant à l'abandon, dans le sanctuaire appauvri et délaissé; les bronzes de Lysippe prirent la route de Rome [1]. Il est assez naturel de reconnaître la copie d'une de ces figures dans l'Héraclès au repos sculpté en bas-relief sur une des portes d'Alyzia [2], et peut-être un autre de ces groupes a-t-il servi de prototype au petit bronze de Palerme qui montre le héros imberbe, appuyant le genou sur le flanc d'un cerf terrassé, substitué sans doute par le copiste à la biche Cérynite [3]. Outre la série des bronzes acarnaniens, on compte dans l'œuvre de Lysippe quatre statues d'Héraclès. Il faut citer en première ligne la statue colossale en bronze, exécutée pour les Tarentins [4]. Transportée à Rome par Fabius après le sac de Tarente, elle eut les honneurs du Capitole, pour émigrer ensuite à Byzance, au temps de Constantin. En 1202, les Latins la trouvèrent en place, dans l'Hippodrome ; mais « ces barbares insensibles à la beauté », suivant le mot d'un chroniqueur byzantin, la brisèrent et en jetèrent les morceaux à la fonte [5]. Le même écrivain nous a conservé une description détaillée de la statue. Héraclès était assis sur une corbeille recouverte de la peau du lion néméen ; la main et le pied droits étaient portés en avant; il n'avait ni arc, ni massue; sa tête était inclinée, comme s'il songeait tristement à ses durs labeurs. La statue était remarquable par l'ampleur des formes, la largeur de la poitrine et des épaules, l'épaisseur des cuisses; en accusant fortement la complexion athlétique du héros, l'artiste avait voulu rendre plus poignante encore cette expression de douloureuse lassitude.

Une autre statue d'Héraclès, datant peut-être de la jeunesse de Lysippe, se trouvait sur l'agora de Sicyone. Une épigramme de l'Antho-

1. Strabon, X, p. 459.
2. Heuzey, *le Mont Olympe et l'Acarnanie*, p. 413, pl. 11.
3. Von Sybel, *Weltgeschichte*, p. 269, fig. 220.
4. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 40. Strabon VI, p. 278. Voir, pour les autres textes, Overbeck, *Schriftquellen*, n[os] 1469-1472.
5. Nicétas Choniatès, *De signis Constantinop.*, p. 5.

logie en signale une troisième, où le héros était désarmé, vaincu par l'Amour [1]. Beaucoup plus célèbre était l'*Héraclès Épitrapézios.* Au temps de Domitien, un poète amateur d'art, Nonius ou Novius Vindex, montrait avec orgueil dans sa collection un précieux bronze, portant la signature de Lysippe. C'était une statuette haute d'un pied, représentant Héraclès. Vindex en contait volontiers l'histoire merveilleuse. Elle avait été donnée par Lysippe à Alexandre, pour faire l'ornement de sa table, d'où le surnom d'*Épitrapézios.* Le conquérant de l'Asie ne s'en séparait pas; elle l'accompagna dans ses lointaines campagnes; elle eut ses derniers regards. Mais ce n'était pas tout; elle avait appartenu à d'autres possesseurs illustres, Hannibal et Sylla [2]. Quelle œuvre pouvait réunir de pareils titres de noblesse? Assurément, nous ne sommes pas obligés de croire Martial sur parole, lorsqu'il rapporte cette extraordinaire odyssée de la statuette, car le poète lui-même ne se fait pas faute de railler les prétentions des collectionneurs de son temps [3]. Il est fort possible que le bronze de Vindex fût simplement une copie [4]. Mais pourquoi douter que Lysippe eût réellement exécuté un Héraclès *Épitrapézios?* Martial et Stace décrivent la statuette en des termes identiques et très précis; le héros était assis sur un rocher recouvert de la peau de lion; il tenait de la main gauche sa massue, de la droite une coupe pleine de vin; le regard était dirigé vers le ciel (*spectat resupino sidera vultu*); c'était Héraclès admis au banquet des dieux, et se reposant de ses fatigues. Or nous connaissons aujourd'hui plusieurs répliques d'un même type qui répond exactement à la description des deux poètes [5]. Telles sont deux statuettes en marbre du Louvre [6], dont les parties brisées se restituent sans peine, grâce à un moulage de l'École des Beaux-Arts, pris sur un original

1. Voir pour ces deux statues, Pausanias, II, 9, 8. *Anthol. gr.,* II, 255, 4.

2. Martial, IX. 44, Stace, *Silves*, IV, 1.

3. Ainsi dans l'amusante épigramme sur un amateur de vieille vaisselle d'argent, VIII, 6.

4. C'est l'opinion de Stephani, *Der ausruhende Herakles*, p. 151, suiv. et de Bursian, *Jahrbuch für Phil.,* t. 87, p. 101. Ce qui nous le ferait croire, outre l'invraisemblance du récit, c'est la forme de la signature. « Inscripta est basis indicatque nomen. Λυσίππου lego : Phidiae putavi. » (Martial, IX, 45.) Or cette forme du nom au génitif caractérise les signatures contrefaites à l'époque romaine : Λεωχάρους Ἀθηναίου. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, 505. Ἡρακλῆς Εὐφράνορος, *ibid.,* 501.

5 Elles sont énumérées par Weizsäcker, *Zum Herakles Epitrapezios, Jahrbuch des arch. Inst.,* IV, 1889, p. 109. Cf. Heydemann, *Pariser Antiken*, 1887, p. 23 et suivantes.

6. Ravaisson, *Gazette arch.*, X, 1885, pl. 7 et 8, p. 29. Le Bas-Reinach, *Voy. arch.*, p. 123.



aujourd'hui perdu (fig. 221). L'un de ces marbres, provenant de Smyrne, est d'un travail assez poussé, et montre la même musculature puissante que la seconde statuette, plus simple d'exécution. Une autre réplique, trouvée à Kouyoundjik, et appartenant au British Museum, porte la signature d'un copiste grec de l'époque romaine, Diogénès [1]. Enfin une variante du même type, un bronze trouvé à Jagsthausen, en atteste la popularité [2]. Il faut donc reconnaître l'existence d'un original célèbre, et le témoignage combiné des textes et des monuments nous conduit à désigner l'*Héraclès Epitrapézios*.

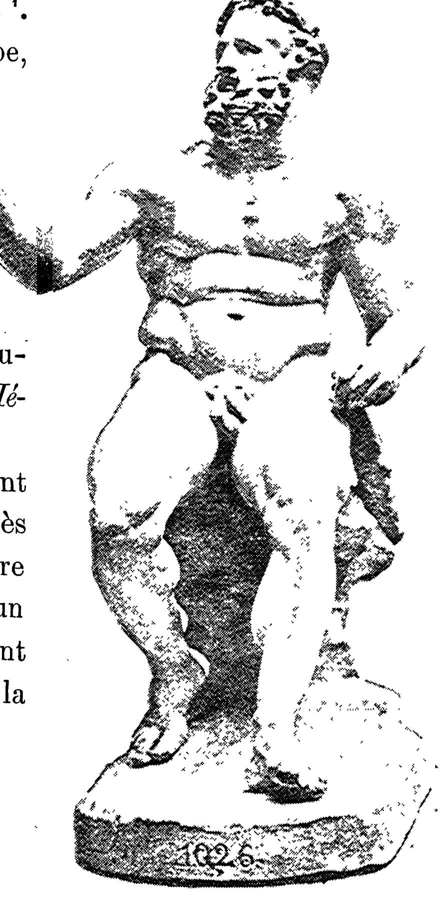


Fig. 221. — Héraclès Epitrapézios.
(Moulage conservé à l'École des Beaux-Arts.)

Lysippe ne s'était certainement pas borné à traiter le type d'Héraclès assis. Nous n'hésitons pas à lui faire honneur de l'original copié par un sculpteur du premier siècle avant notre ère, l'Athénien Glycon, dans la célèbre statue de l'Hercule Farnèse conservée au musée de Naples (fig. 222). Une réplique du palais Pitti, à Florence, est formellement désignée par une inscription comme étant une œuvre de Lysippe (ἔργον Λυσίππου) [3]. Ce n'est pas là une signature, mais une sorte d'étiquette in-

1. Murray, *Journal of Hellen. Studies,* III, 1882, p. 240, pl. XXV.
2. *Jahrbuch, art. cité,* pl. 3.
3. Dutschke, *Ant. Bildw. in Oberitalien,* II, p. 17, nº 36. Brunn, *Denkmaeler,* nº 284. Pour les discussions sur l'authenticité de l'inscription, voir Loewy, *Inschr. griech. Bildh.,* nº 506.

diquant une copie d'œuvre célèbre; cette réserve faite, il n'y a aucune raison de voir dans l'inscription l'œuvre d'un faussaire moderne et de l'écarter comme suspecte; elle date certainement de l'époque romaine [1]. Dans les deux statues de Naples et de Florence, Héraclès est représenté debout, au repos, avec une expression de fatigue et de mélancolie. Il trouve un appui dans sa massue, placée sous son aisselle gauche, rude support, dont le contact est amorti par la peau du lion néméen. La main droite est ramenée derrière le dos, inerte et inoccupée; la jambe droite, raidie, soutient le poids du corps, tandis que l'autre se porte plus mollement en avant. Un caractère commun aux deux copies gréco-romaines est l'ampleur démesurée des formes, qui fait saillir sur la poitrine, sur les bras et sur les cuisses de véritables montagnes de muscles; exagération évidente, rendue plus sensible encore par la petitesse de la tête. Est-ce là le véritable style de Lysippe? Il serait imprudent de considérer comme des copies absolument fidèles les deux statues de Naples et de Florence, qui diffèrent d'ailleurs entre elles pour le type de la tête; ce sont des répliques, traitées dans le goût romain. Mais si l'on fait la part des amplifications et des surcharges dûes au ciseau du copiste, on n'hésitera pas à penser que l'Hercule Farnèse dérive en droite ligne d'une statue de Lysippe [2]. L'original était fort célèbre. Le musée de Bâle possède une tête en marbre, acquise à Rome par le sculpteur Steinhaeuser, et qui est une réplique plus simple de la tête de la statue Farnèse [3]. C'est de l'œuvre de Lysippe que s'inspirera, pour retracer un épisode de la légende de Télèphe, l'auteur dela petite frise sculptée sur le grand autel de Pergame; elle sera reproduite sur les monnaies de l'époque impériale [4]; enfin une série de petits bronzes en atteste la popularité [5]. Parmi ces adaptations,

1. M. Furtwaengler n'hésite pas à en admettre l'authenticité, *Lexikon* de Roscher, art. *Herakles,* p. 2172.

2. Je ne suis pas convaincu par l'argumentation de M. Weiszacker (*Arch. Zeitung,* 1882, p. 255), d'après laquelle l'Hercule Farnèse dériverait d'un groupe d'Héraclès et Télèphe, qui aurait existé à Pergame.

3. *Monumenti inediti,* VIII, pl. 54, 1-1 a. *Annali,* 1868, p. 336 (Helbig). Une autre copie de la tête est conservée au British Museum, *Anc. Marbles,* I, 11.

4. Imhoof-Blumer et Percy Gardner, *Num. Commentary on Pausanias,* pl. IV, X. Cf. Furtwaengler, *Lexikon* de Roscher, art. *Herakles,* p. 2174. Elle apparaît déjà sur un tétradrachme d'Alexandre, *Numismatic Chronicle,* III, 1883, pl. 1-5, p. 9.

5. Voir Fr. Lenormant, *Gaz. arch.,* 1875, p. 133. *Arch. Anzeiger,* 1894, p. 121, nº 34.

une des meilleures est la belle statuette de bronze qui de la collection Tyskiewicz a passé au musée du Louvre, œuvre excellente, où la vigueur des formes est exprimée sans ces boursouflures ambitieuses qui gâtent les copies gréco-romaines (Pl. IX). Un fait reste acquis, semble-t-il : cette figure d'Héraclès, lassé de ses travaux, est bien une œuvre de Lysippe, et l'une des plus goûtées de l'antiquité. Peut-on dire cependant que le sculpteur de Sicyone ait créé le type, au sens rigoureux du mot? Nous ne le croyons pas. Héraclès appuyé sur sa massue apparaît déjà dans des œuvres du cinquième siècle [1], et Lysippe a sans doute repris un sujet traité avant lui; mais il lui a imprimé un caractère personnel, en accentuant l'expression pathétique, en accusant, pour y trouver un élément de contraste, les formes athlétiques du héros. C'était là, nous le savons déjà,

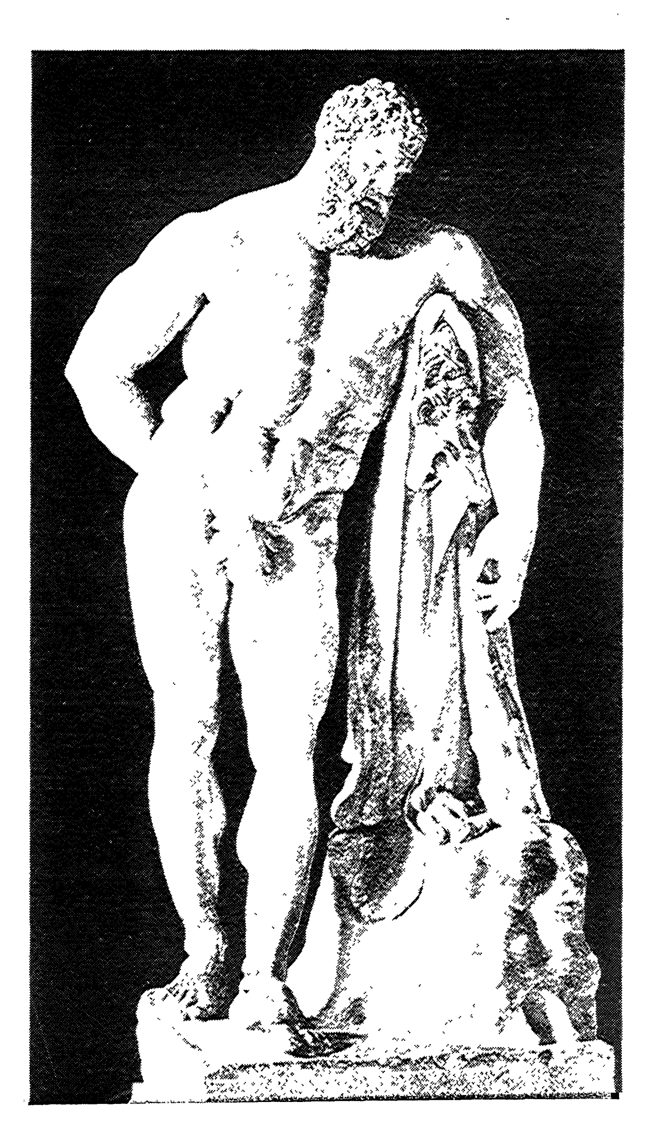


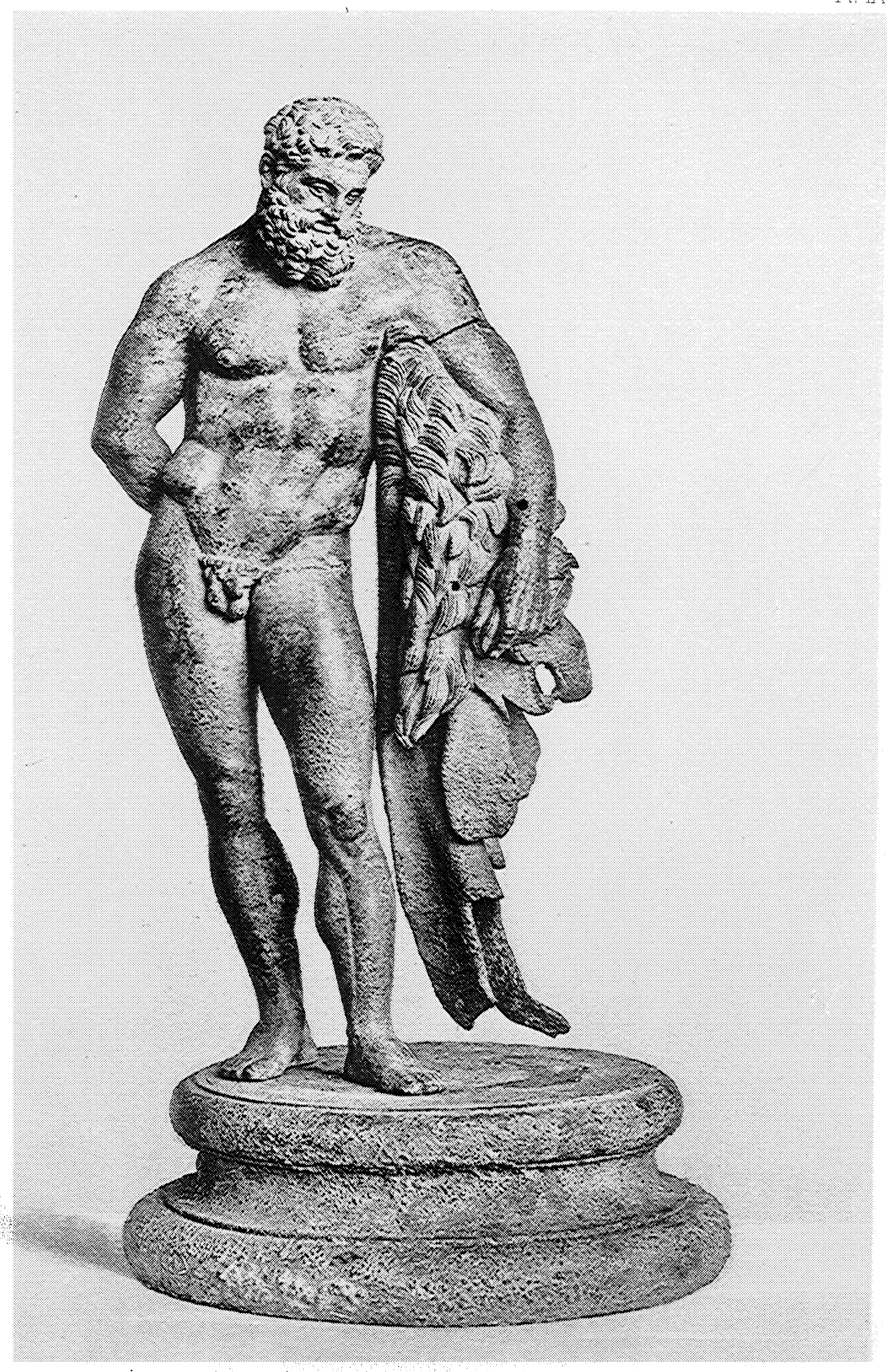
Fig. 222. — L'Hercule Farnèse, statue signée de Glycon d'Athènes. (Musée de Naples.)

1. Ainsi, dans un bas-relief d'Ithôme, Schoene, *Griech. Reliefs*, 112, et dans un torse du musée de Dresde que M. Treu croit appartenir à l'école de Polyclète. *Arch. Anzeiger*, 1894, p. 25.

le trait dominant de l'Héraclès colossal de Tarente. En ce sens, Lysippe rencontrait bien une inspiration toute nouvelle; il réalisait cet idéal surhumain de force corporelle qui hantera également l'imagination du plus puissant des maîtres italiens; il y a une sorte de parenté entre ses Héraclès douloureux et les superbes figures de captifs sculptées par le ciseau de Michel-Ange.

Au temps de Lysippe, le portrait incline de plus en plus vers le réalisme. Nous avons vu ce courant se dessiner avec Silanion. Mais une invention nouvelle exerce une influence décisive sur le style du portrait, et, chose curieuse, elle est due au frère de Lysippe, Lysistratos. Sculpteur assez obscur, Lysistratos serait fort oublié s'il n'avait inventé un procédé technique, celui du moulage sur nature. « Le premier, dit Pline, il imagina de prendre l'image d'un homme sur son propre visage, au moyen d'un moule en plâtre, et de la corriger sur l'épreuve qu'il obtenait, en coulant de la cire dans le plâtre. » Il fit ainsi, ajoute Pline, des images exactes (*similitudines*) au lieu des portraits que ses prédécesseurs s'efforçaient de rendre aussi beaux que possible [1]. Peut-être fut-il conduit à ce procédé par un autre, dont Pline lui attribue également l'invention, celui du surmoulage des statues [2]. Lysistratos inaugurait ainsi une méthode que pratiqueront à leur tour, au quinzième siècle, les sculpteurs de la Renaissance italienne, surtout ceux de l'école florentine [3]. Les contemporains de Verrochio moulaient sur le cadavre, et au dire de Vasari, on voyait à Florence, dans les maisons, une grande quantité de ces portraits, « si bien faits et si naturels, qu'ils paraissaient vivants ». Les historiens de la Renaissance sont d'accord pour attribuer à l'emploi de ce procédé le développement du naturalisme, pour constater qu'à force de rechercher la vérité anatomique, l'école florentine « a fini par donner à ses œuvres un aspect morbide et cadavérique [4] ». En fut-il ainsi pour la Grèce? Nous ne pouvons apprécier, avec une rigueur absolue les conséquences de l'invention de Lysistratos. Tout au moins elle dut fournir à la plastique un moyen puis-

1. Pline, *Nat. Hist.,* 35, 153.
2. Pline, *ibid.* Cf. Perkins, *Du moulage en plâtre chez les anciens,* 1869.
3. Voir Courajod, *Mém. de la soc. des Antiquaires de France,* 1882, p. 163-235, cf. Müntz, *Hist. de l'art pendant la Renaissance,* I, p. 292.
4. Courajod, *mém. cité.*



Hélio g. P. Dujardin.

Chassepot Imp.

HÉRACLÈS APPUYÉ SUR SA MASSUE

Statuette en bronze

(Musée du Louvre)

sant et dangereux pour saisir, avec la vérité la plus crue, la ressemblance individuelle.

Nous connaissons trop imparfaitement l'œuvre de Lysippe pour déterminer dans quelle mesure il s'approprie le procédé imaginé par son frère. La liste des portaits que lui attribuent les textes contient pour une bonne part des portraits fictifs, représentant des personnages depuis longtemps disparus [1]. Ceux des sept sages, de la poétesse Praxilla, étaient nécessairement des œuvres de convention. Celui de Socrate, une statue en bronze placée dans le Pompéion d'Athènes, dérivait de modèles antérieurs. Celui d'Ésope était une création de l'artiste. On a proposé de le reconnaître dans un buste en marbre traité avec un sentiment très réaliste, appartenant à la collection de la villa Albani [2]; mais un élève de Lysippe, Aristodémos, est connu pour avoir exécuté un portrait du fabuliste, et l'on peut hésiter entre le maître et l'élève. Parmi les autres portraits signés par Lysippe, il faut citer encore celui de Pythès d'Abdère, une sorte de *condottiere*, chef de mercenaires étrangers, à qui ses soldats consacrèrent deux statues à Olympie; celui d'Héphestion; celui de Séleucos, œuvre de vieillesse, enfin et surtout les portraits d'Alexandre, qui nous ramènent à la période la plus brillante de l'artiste.

Lysippe occupe à la cour d'Alexandre un situation privilégiée. Il est le sculpteur officiel du roi, comme Apelle est son peintre, et Pyrgotèle son graveur. Nul autre n'a le droit de reproduire en bronze les traits du conquérant de l'Asie [3]. Il a le monopole des statues royales. A en juger par les mots de Pline, qui lui attribue un grand nombre d'images d'Alexandre, ce n'était pas une sinécure. Lysippe dut multiplier ces portraits qui représentaient le roi depuis l'enfance, et qui, après la mort d'Alexandre, servirent de modèles à d'innombrables imitations. Les sources littéraires nous renseignent très imparfaitement, car elles ne signalent que trois portraits attribués à Lysippe. C'est d'abord une statue de bronze représentant Alexandre appuyé sur sa lance, le regard levé vers le ciel, avec un air de hautain défi. Elle avait suggéré

1. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen*, n°s 1492-1496.
2. *Mon. inediti*, III, pl. 14. Cf. Helbig-Toutain, *Guide*, II, p. 29, n° 756.
3. Des témoignages multipliés l'affirment. Pline, *Nat. Hist.*, 7, 125. Horace, *Ep*. II, 1, 239. Cicéron *Ep. ad familiares*, V, 12, 13. Arrien, *Anabase*, I, 16, 7.

à un poète de cour un distique, gravé sur la base : « Le héros de bronze lève les yeux vers Zeus comme pour lui dire : La terre est à moi ; toi, Zeus, règne dans l'Olympe [1]. » Et Posidippe terminait ainsi une épigramme inspirée par l'œuvre de Lysippe : « Il ne faut pas mépriser les Perses : on pardonne aux bœufs de fuir devant le lion [2]. » C'était là plus qu'un simple portrait, c'était une statue officielle, montrant le conquérant de l'Asie dans toute sa gloire, tel qu'il voulait apparaître à la postérité. Alexandre figurait aussi dans une œuvre considérable exécutée sur son ordre, dans un groupe de statues équestres, élevé à Dion, pour rappeler le premier combat livré aux Perses sur la terre d'Asie. Outre le roi, le sculpteur avait représenté les vingt-cinq hétæres de l'escadron royal tués dans le premier engagement, à la bataille du Granique ; il n'avait rien négligé pour que ces cavaliers de bronze fussent des portraits aussi fidèles que possible [3]. Après la conquête de la Macédoine, Métellus fit main basse sur ces statues et les plaça à l'intérieur du portique auquel fut donné plus tard le nom de portique d'Octavie. Enfin Lysippe avait travaillé avec Léocharès au groupe de Delphes, qui représentait Alexandre secouru par Cratère dans une chasse au lion [4].

Si, pendant le règne d'Alexandre, Lysippe garde le privilège de signer seul les statues royales, d'autres artistes, cependant, sont connus pour avoir fait des portraits du roi. Alexandre figurait dans le groupe de statues chryséléphantines où Léocharès avait représenté la famille de Philippe ; il avait sa place dans un groupe d'Euphranor. Un des fils de Lysippe, Euthycratès, exécute une chasse d'Alexandre, à l'exemple de son père. Chaeréas est l'auteur d'une statue du roi de Macédoine. Combien d'autres artistes ont dû multiplier les portraits de seconde main, répandus dans toutes les villes qui rendent un culte au vainqueur

1. Plutarque, *Sur la vertu ou le courage d'Alex.*, II, 2. O. Riemann a retrouvé, parmi les inscriptions copiées par Cyriaque d'Ancône, une variante de ce distique : Αὐδάσσοντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος ἐς Δία βλέπσων. Γᾶν ὑπ' ἐμοῦ τίθημοι· Ζεῦ, σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε. L'inscription a été copiée sous la rubrique : Lychnidon. *Bull. de corresp. hellén.*, I, 1877, p. 294, nº 88. Pour les autres textes relatifs à la statue, voir Overbeck, *Schriftquellen*, nºs 1480-1484.

2. *Anthol. gr.*, II, 50, 14.

3. Overbeck, *Schriftquellen*, nºs 1485-1489.

4. Nous avons déjà signalé le bas-relief du Louvre qui paraît en dériver. L'Alexandre armé et chassant le lion représenté sur un des médaillons du Trésor de Tarse (Longpérier, *Œuvres*, III, pl. IV, et p. 199) est peut-être imité d'un autre groupe de Lysippe (fig. 229).

de l'Asie ! Ajoutez que parmi les généraux et les successeurs d'Alexandre plus d'un se piquait de lui ressembler, imitait sa coiffure, son port de tête [1], et que la flatterie des artistes soulignait encore ces analogies : voilà bien des raisons pour aborder avec défiance l'étude des portraits désignés sous le nom d'Alexandre. On sent trop combien d'imitations plus ou moins directes ont pu altérer le type fixé par le ciseau de Lysippe. Pourtant nous en avons, grâce à Plutarque, une description assez précise. L'écrivain grec relève, d'après une statue du maître sicyonien, les traits essentiels de la physionomie d'Alexandre : la légère inclinaison de la tête sur l'épaule gauche (τὴν ἀνάτασιν τοῦ αὐχένος εἰς εὐώνυμον ἡσυχῇ κεκλιμένου) l'arrangement de la chevelure rejetée en arrière, qui donnait au visage un caractère léonin (τὸ ἀῤῥενωπὸν καὶ λεοντῶδες), l'éclat humide du regard (τὴν ὑγρότητα τῶν ὀμμάτων) [2]. Les sources littéraires ne nous ont pas laissé de documents plus précis pour contrôler le témoignage des monuments [3].



Fig. 223. — Tête d'Alexandre. Médaillon d'or du Trésor de Tarse.

Si l'on cherche à remonter jusqu'aux images du roi les plus voisines des portraits de Lysippe, les monnaies sont d'un faible secours. La tête juvénile d'Alexandre, avec la peau d'éléphant et les cornes d'Ammon, figurée sur les monnaies de Ptolémée Soter, est une image idéalisée. Les monnaies de Lysimaque offrent certainement le type d'Alexandre [4] ; mais elles sont de valeur très inégale, et d'ailleurs

1. Ainsi Démétrios Poliorcète, Plutarque *Démétrios*, 41, cf. Six, *Roem. Mittheil.*, VI, 1891, p. 283 et suivantes. Plutarque attribue la même prétention à Pyrrhus, *Pyrrhos*, 8, 48 et à Pompée, *Pomp.*, ch. 2.

2. Plutarque, *Alex. Magn.*, 4.

3. Pour l'étude des portraits d'Alexandre, voir surtout Stark, *Zwei Alexanderköpfe der Sammlung Erbach und des Britischen Museums*, Leipzig, 1879. S. Reinach, *Gaz. arch*, t. XI, 1886, p. 189-191. Emerson, *American Journal of archaeology*, t. II, 1886, p. 408, et III, 1887, p. 241. Koepp, *Ueber das Bildniss Alexanders des Grossen*, 52e programme pour la fête de Winckelmann, Berlin, 1892. Helbig, *Collection Barracco*, p. 43 et *Rendiconti dell'Accad. dei Lincei*, IV, 1895, p. 22.

4. Naue, *Zeitschrift für Numismatik* de von Sallet, VIII, 1881, p. 29-53. M. Naue a essayé de montrer que ce type, dans les plus belles pièces, dérive d'un portrait fait par Lysippe. Cf. Koepp, p. 12.

Missing Page

Missing Page

de Londres, d'une exécution très adoucie et comme affadie, rentrerait plutôt dans la série des portraits de convention, et on y chercherait vainement le style net et précis de Lysippe.

Divinisé sous des formes très différentes, identifié avec Zeus Ammon, avec Héraclès, avec Dionysos, Alexandre prend dans l'art postérieur à Lysippe les expressions les plus diverses. On imagine sans peine quels aspects multiples les successeurs du maître sicyonien ont pu prêter à cette physionomie devenue légendaire, et quelles altérations elle a pu subir sous le ciseau des artistes qui travaillaient de seconde main. Ainsi l'hésitation est permise en présence d'une belle tête colossale du Capitole (fig. 226)[1]. Quel nom convient à cette tête coiffée d'un bandeau où s'ajustaient des rayons de métal? Est-ce un Hélios? Est-ce un Alexandre divinisé avec les attributs du dieu du soleil? La seconde hypothèse nous paraît la plus juste. La tête du Capitole a gardé en effet plusieurs des traits qui caractérisent Alexandre : l'agence-

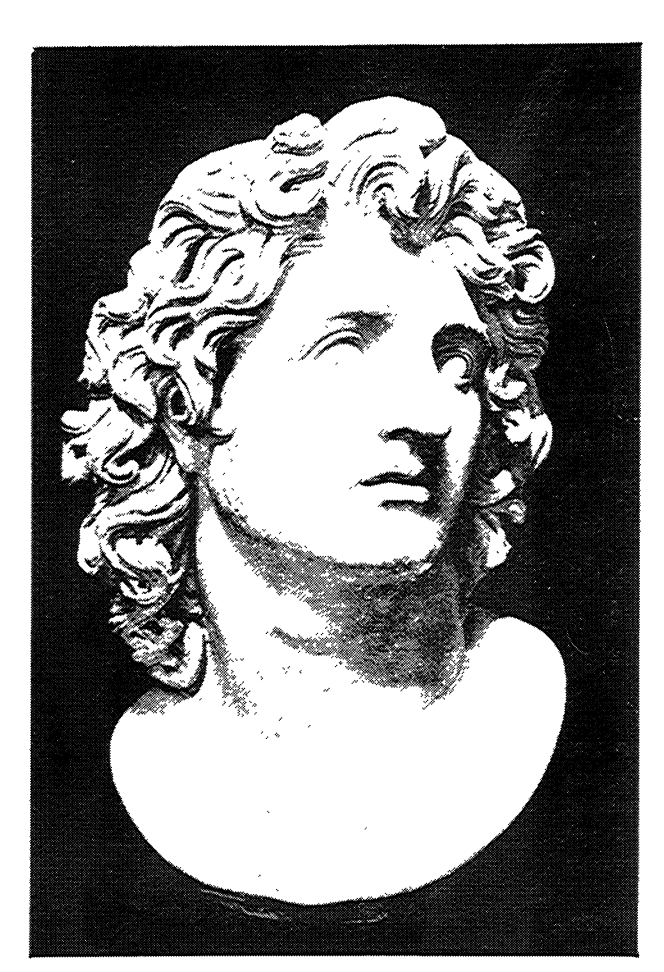


Fig. 226. — Alexandre en Hélios. Tête colossale en marbre. (Rome. Musée du Capitole, *Stanza del Gladiatore.*)

1. Helbig-Toutain, *Guide,* I, n° 531. Arndt-Bruckmann, n°s 186-187. Koepp, p. 21.

ment tourmenté de la chevelure, relevée en crinière de lion, la forme du front, avec une saillie très marquée au-dessus des sourcils, l'inclinaison du cou sur l'épaule gauche. Le sculpteur a certainement pris pour point de départ un portrait du roi[1]; mais en accusant l'expression passionnée et impérieuse, il a visé à donner au visage comme un



Fig. 227. — Soi-disant Alexandre mourant. (Florence, Musée des *Uffizi*.)

air de puissance surhumaine. Sans aucun doute, ces images idéalisées, où le souci de la ressemblance se perd graduellement, ont dû fournir à la plastique des thèmes très variés; on ne s'étonnera pas d'en retrouver quelque chose dans des types qui n'ont plus avec celui d'A-

1. M. Helbig croit le retrouver dans un marbre de la collection Barracco (*Coll. Barracco*, pl. LVII, LVIIa, p. 43-45), il l'attribue à un artiste de la seconde école attique : *Mélanges de l'École fr. de Rome*, t. XIII, p. 378, note 3.

lexandre qu'une parenté lointaine, témoin la tête de Florence désignée sous le nom d'*Alexandre mourant* (fig. 227)[1]. Cette tête au regard douloureux, levé vers le ciel, peut appartenir à un personnage héroïque ou mythologique; elle date de l'époque hellénistique, et relève d'un genre nouveau qui ne va pas tarder à se manifester, celui de la *sculpture d'expression*.

Nous n'avons pas à étudier ici toute l'iconographie d'Alexandre. Nous nous bornerons à signaler quelques types qui paraissent dériver plus ou moins directement des statues de Lysippe. Le Musée de Naples possède une statuette de bronze trouvée à Herculanum, et représentant Alexandre à cheval (fig. 228)[2]. Le roi est tête nue, revêtu de son armure; emporté au galop de son cheval, l'épée haute, il semble mener une charge furieuse. N'y faut-il pas chercher le souvenir de la figure principale du groupe de Dion, de l'Alexandre chargeant à la tête de l'escadron royal des hétæres? Si l'on a pu songer au combat équestre d'un élève de Lysippe, Euthycratès, nous reconnaîtrions plus volontiers ici la manière du maître sicyonien. L'Alexandre appuyé sur sa lance a dû provoquer d'innombrables copies. Une statue du Louvre, trouvée à Gabies, en dérive peut-être, mais à travers combien d'intermédiaires[3]? Une longue série de petits bronzes nous conserve des variantes du même type[4] que l'on retrouve encore dans une statue de bronze de Munich[5]. Il serait toutefois bien imprudent de prétendre remonter jusqu'au prototype, en considérant cette suite d'effigies conventionnelles, transmises d'âge en âge jusqu'à l'époque de l'empire romain.

Dans une vie aussi longue et aussi remplie, Lysippe a pu toucher à bien des sujets. Pline lui attribue une joueuse de flûte ivre, qui semble être un sujet de genre[6]. Mais surtout il a droit à une place importante parmi les « animaliers » grecs. Un génie aussi épris de naturalisme a dû apporter, dans les figures d'animaux, un sentiment profond de la

1. Florence, Musée des *Uffizi*, nº 515. Brunn, *Denkmaeler*, nº 264. Baumeister, *Denkm. des klass. Alterthums*, I, p. 42, fig. 48. Koepp, p. 21.

2. *Bronzi d'Ercolano*, t. II, pl. 61 et 62. *Museo Borbonico*, t. III, pl. XLIII, Koepp, p. 15.

3. Visconti, *Mon. Gab.*, 23. Bouillon, II, 21.

4. Voir Babelon, *Cabinet des Antiques*, p. 215, et *Catal. des bronzes de la Bibl. nationale*, nºs 821-823.

5. Arndt-Bruckmann, nº 188.

6. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 63.

la réalité et de la vie. On citait de lui un taureau de bronze, transporté à Rome, un lion tombé, enlevé à Lampsaque par Agrippa, des quadriges de toute nature. Que de fois, dans ses groupes équestres, n'a-t-il pas eu l'occasion de représenter le cheval de guerre ou de chasse, d'en étu-



Fig. 228. — Alexandre combattant. Statuette en bronze, trouvée à Herculanum. (Musée de Naples.)

dier les formes et les allures ! Dans la statuette d'Herculanum, la monture d'Alexandre, avec ses jambes fines, sa tête nerveuse sillonnée de veines, sa crinière droite, donne l'idée d'un original où l'exécution était aussi vigoureuse que précise ; le même type se retrouve dans le beau cheval de bronze découvert au Transtévère et qui a passé au Mu-

sée Capitolin[1], et peut-être possédons-nous là une copie d'une œuvre de Lysippe. Enfin Pline signale des chiens parmi ses œuvres les plus vantées. Nul doute que la meute d'Alexandre ne lui ait plus d'une fois fourni des modèles. Il serait séduisant de reconnaître le style de Lysippe dans les deux molosses assis du Vatican[2], œuvres souvent copiées, et dont le réalisme justifierait les éloges décernés par les critiques anciens aux animaux du maître sicyonien.

Le peu que nous savons de l'œuvre de Lysippe nous fait voir en lui un des plus vigoureux génies qui aient marqué leur place dans l'histoire de l'art grec. Si nous essayons de réunir les traits qui composent sa physionomie, il faut noter tout d'abord sa prodigieuse activité. En un temps où la puissance de production est une qualité commune à la plupart des sculpteurs grecs, il surpasse à cet égard tous ses contemporains. Faites la part de l'exagération dans ce chiffre énorme de quinze cents statues que lui attribue Pline; un fait au moins est certain : l'antiquité reconnaissait à ce maître si prodigue de lui-même une fécondité exceptionnelle. En cela, il paraît avoir été heureusement servi par la matière qu'il met en œuvre. Toutes ses statues sont des bronzes, et l'on se représente volontiers le maître acharné à pétrir d'une main robuste les modèles de terre qui prennent vie sous son ébauchoir. Chez lui, la facilité à produire n'exclut pas un extrême souci du détail. A propos de son fils Euthycratès, les critiques anciens affirmaient qu'il avait fait un choix parmi les qualités de son père, imitant sa précision (*constantia*) plutôt que son élégance[3]. On connaît déjà le mot caractéristique de Pline : « Le propre de Lysippe, écrit-il, c'est de poursuivre le fini du travail jusque dans les moindres choses »[4]. Ces mérites si personnels s'évanouissent dans les copies, et nous en sommes réduits à n'y trouver que le reflet de la manière de Lysippe. Tout au moins la bonne réplique vaticane de *l'Apoxyoménos* nous permet d'entrevoir un style très soutenu, une exécution à la fois souple et précise, jusque dans le rendu de la che-

1. Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 615.
2. Helbig-Toutain, *Ibid.*, I, nos 151-152.
3. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 66.
4. *Ibid.*, 34, 65.

velure. Et c'est encore là une des qualités qui frappaient les connaisseurs romains.

Mais le style n'est pas tout. L'originalité de Lysippe, c'est d'avoir engagé résolûment la sculpture dans la voie du naturalisme. On est un peu surpris de voir Quintilien rapprocher dans un éloge commun Praxitèle et Lysippe, en affirmant que tous deux ont atteint la vérité.[1] S'ils la poursuivent, c'est assurément avec un esprit très différent. Praxitèle reste le maître de la beauté juvénile et féminine; c'est un charmeur, épris d'idéalisme. Lysippe cherche avant tout la vie. Sa gloire, dit un poète latin, « c'est de modeler des statues vivantes »[2], et ses prédilections vont à des sujets tout autres que ceux qui inspirent Praxitèle. Dans cette foule où le peintre Eupompos lui conseille d'étudier la nature, il observe surtout les manifestations de la vie physique; son tempérament vigoureux lui fait choisir de préférence les types masculins, les sujets athlétiques, pour lesquels il saura encore, après tant d'autres, trouver des acceptions nouvelles. Ses scènes de chasse, ses figures équestres, évoquent l'idée de compositions brillantes, hardies, pleines de fougue et de mouvement. Enfin, nous devons surtout nous souvenir de ses colosses de bronze, de cet Héraclès de Tarente, qui nous apparaît comme une grandiose création, comme une puissante apothéose de la force virile, où Lysippe avait donné la mesure de son robuste génie.

Surtout, le maître de Sicyone est un novateur. Indépendant de tout enseignement d'école, conscient de sa propre originalité, il brise les anciennes formules si longtemps respectées par l'école d'Argos; il s'insurge contre les principes établis par Polyclète, et il semble que plusieurs de ses œuvres lui soient inspirées par un esprit d'antagonisme contre le glorieux maître du cinquième siècle. Au canon polyclétéen, il oppose un nouveau système de proportions; réaction raisonnée et réfléchie, car, au dire de Pline, Lysippe ne cesse pas de se préoccuper de la *symétrie,* c'est-à-dire des lois qui régissent les rapports des proportions.[3] Mais ce nouveau canon n'impose pas à l'art une règle étroite;

1. « Ad veritatem Lysippum ac Praxitelem accessisse optime affirmant. » Quintilien, *Inst. Orat.,* XII, 10, 9.

2. « Gloria Lysippi est animosa effingere signa. » Properce, III, 7, 9.

3. « Non habet latinum nomen symmetria quam diligentissime custodivit. » Pline, *Nat. Hist.,* 34, 56.

il est fondé sur un principe de liberté. Lysippe proclame le droit d'interpréter la nature, de forcer au besoin les proportions, de représenter l'homme « comme il faut qu'il soit ». On comprend très bien que le même artiste prête à une élégante figure de jeune homme une petite tête avec un corps élancé, et, pour traduire l'idée d'une vigueur surhumaine, charge d'une puissante musculature le corps d'un héros. Voilà deux types bien différents, et pourtant logiquement conçus. En exagérant la forme dans le sens de l'effet cherché, Lysippe reste conséquent avec lui-même.

Si indépendant que soit un artiste, il se rattache toujours par de secrètes affinités à quelqu'un de ses prédécesseurs. Peut-être les œuvres de Scopas ont-elles exercé sur Lysippe une certaine influence [1], car les deux maîtres ont un trait commun : le sens du pathétique. Un Héraclès accablé sous le poids de ses durs travaux, un Alexandre jetant au ciel un regard de défi, voilà des conceptions qui trahissent l'émotion dramatique, le désir d'agir sur l'âme par d'autres moyens que par la perfection de la forme. Naturalisme et pathétique, tels semblent bien être les caractères les plus saillants de l'art de Lysippe, ceux qui le désignent comme le principal promoteur de l'évolution hellénistique. Dans le concours d'influences qui préparent l'éclosion d'un art nouveau, sous le règne des successeurs d'Alexandre, celle de Lysippe est prépondérante ; elle se prolonge encore au siècle suivant, avec ses élèves. Un fait très significatif, c'est l'empressement avec lequel l'art industriel adopte son style, ses types, son système de proportions. Au troisième siècle, les fabricants de petits bronzes, les modeleurs de terres cuites font à ses œuvres de nombreux emprunts ; les coroplastes de Smyrne, en particulier, vivent sur l'imitation des types créés par lui ou par ses disciples [2] ; et comme les productions de l'art industriel donnent souvent la mesure de la popularité des grands maîtres, les terres cuites hellénistiques nous apprennent quel prestige exerce encore, longtemps après sa mort, le sculpteur attitré du conquérant de l'Asie.

1. Cf. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 520, 597.
2. Voir S. Reinach, *Esquisses archéologiques*, p. 228-231. E. Pottier, *les Statuettes de terre cuite*, p. 191.

Avec Lysippe finit le siècle qui, dans l'histoire de l'art grec, termine la période classique. La sculpture du quatrième siècle nous apparaît en effet comme l'héritière directe des traditions antérieures. Elle se développe dans les mêmes centres qui ont vu se former d'anciennes et glorieuses écoles : Athènes, Argos, Sicyone, ont gardé leur vieille suprématie. Jusqu'à Lysippe, les thèmes traités par les artistes restent à peu près ceux auxquels se sont adressées, depuis le sixième siècle, des générations de sculpteurs. La sculpture décorative vit toujours sur les vieux mythes nationaux, et le genre historique ne fait qu'une tardive apparition avec le « sarcophage d'Alexandre ». Types divins, légendes mythologiques, allégories religieuses, glorification des vainqueurs couronnés aux grandes fêtes de la Grèce, sujets funéraires : telles sont encore les sources d'inspiration de la sculpture. L'art ne cesse pas d'être en harmonie avec les formes de la vie nationale qui se concentre autour de la cité; il n'a rien renié de ses origines.

S'il y a quelque chose de changé, c'est dans l'esprit avec lequel la plastique traite ces thèmes séculaires. Les contemporains de Scopas et de Praxitèle touchent d'une main plus libre à ces types divins que les anciens maîtres abordaient avec une foi sincère et un religieux respect. A défaut d'émotions plus sereines et plus hautes, ils y font pénétrer tous les sentiments qui agitent l'âme humaine ; ils les rapprochent de l'humanité. On peut le dire sans paradoxe : nous comprenons mieux l'Aphrodite de Cnide que la Parthénos ; Praxitèle et Scopas sont plus voisins de nous que Phidias. En désertant les hauteurs où l'avaient porté les vieux maîtres du cinquième siècle, l'art a regardé plus curieusement la vie. Avec une subtilité qu'aiguise encore une culture raffinée, il a analysé toutes les nuances de sentiment; depuis les souriantes figures de Praxitèle jusqu'aux dramatiques évocations de Scopas et aux compositions pathétiques de Lysippe, il a interprété toutes les formes d'émotions; en un mot il a aimé la vie, sous tous ses aspects. Faut-il nous étonner de voir le naturalisme se manifester à son tour, revendiquer ses droits, et s'affirmer dans la sculpture de portraits? C'est la conséquence d'une évolution que dirige une recherche sans cesse plus exigeante de la vérité.

Après les maîtres du quatrième siècle, il semble que tout soit dit, et

que l'art n'ait plus qu'à se répéter. Pourtant il n'en est rien. En brisant les formes traditionnelles de la vie grecque, le morcellement de l'empire d'Alexandre crée des conditions nouvelles auxquelles l'art saura s'adapter avec une merveilleuse souplesse. Il saura rajeunir les anciennes formules, en trouver d'autres, distinguer, parmi les principes que lui lèguent des maîtres glorieux, ceux dont les applications ne sont pas épuisées, et attester encore pendant deux siècles l'étonnante fécondité du génie hellénique.

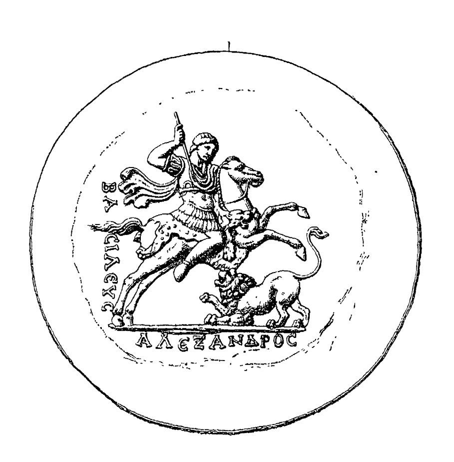


Fig. 229. — Alexandre chassant le lion.
Médaillon d'or du Trésor de Tarse (Revers).

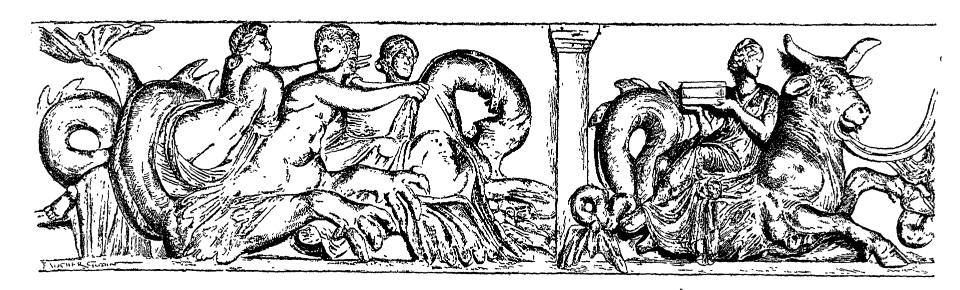


Fig. 230. — Tritons et Néréides. Fragment d'une frise représentant les noces de Poseidon et d'Amphitrite (Munich, Glyptothèque).

LIVRE III

L'ART HELLÉNISTIQUE

CHAPITRE PREMIER

LA FIN DES ANCIENNES ÉCOLES

Les historiens d'Alexandre racontent qu'arrivé aux rivages de l'Océan indien, à l'embouchure de l'Indus, le vainqueur de l'Asie sacrifia des taureaux au dieu grec Poseidon, et fit des libations avec une coupe d'or qu'il lança dans les flots. C'était comme la consécration solennelle d'un grand événement historique : la prise de possession de l'Orient par le génie de la Grèce. Le roi de Macédoine pouvait alors entrevoir son rêve réalisé, l'Asie conquise à une civilisation supérieure et plus humaine, le monde oriental et le monde hellénique unis sous l'hégémonie d'une puissance grecque. La mort d'Alexandre anéantit ces vastes projets, suggérés par l'idéalisme le plus audacieux. Le grand empire si hâtivement fondé se divise et se morcelle; après des luttes sanglantes, des monarchies se constituent sur ses débris, et cette unité politique un instant créée se brise pour jamais. Pourtant, de l'œuvre

d'Alexandre, quelque chose subsiste ; « c'est la fusion de l'esprit hellénique avec celui des peuples de l'Asie, la création d'une civilisation commune à l'Occident et à l'Orient, l'unité du monde historique dans le cadre de la culture hellénistique »[1]. Pour tout dire d'un mot, c'est l'hellénisme, c'est-à-dire une forme nouvelle de l'esprit grec, élargi, unifié, doué d'une prodigieuse puissance d'expansion. L'ancienne Grèce est morte, et avec elle la cité indépendante et libre, foyer de la religion des ancêtres, défendue par un patriotisme étroit et jaloux ; mais l'hellénisme marche à la conquête du monde ancien. Il n'y a plus de petite patrie ; mais il y en a une grande, que le Grec reconnaît partout où ont pénétré les mœurs, les idées et la culture profondément humaine qui sont comme le patrimoine commun de sa race.

On a fait bien souvent ressortir les conséquences générales de cette transformation du monde ancien[2] : la disparition des préjugés nationaux ; l'affaiblissement de la foi religieuse, qui a pour symptôme le plus manifeste la fusion des cultes étrangers avec ceux de la Grèce ; le développement d'une « civilisation niveleuse », qui entraîne rapidement la désorganisation morale ; en même temps, un mouvement intellectuel très actif, l'épanouissement d'une culture scientifique très avancée, avec une curiosité d'observation qui s'étend à tous les domaines du savoir humain : tous ces faits sont assez connus pour qu'il soit inutile d'y insister. Nous devons surtout prêter attention aux conditions nouvelles faites à l'art hellénistique.

Il faut le remarquer tout d'abord : les centres de la production artistique se déplacent géographiquement. Les capitales des nouveaux royaumes, Pergame, Antioche, Séleucie, Alexandrie, exercent un puissant attrait sur les artistes, que ne retiennent plus les anciennes villes grecques, appauvries et déchues ; la vie se retire peu à peu d'Athènes, d'Argos et de Sicyone ; elle reflue vers l'Asie Mineure, la Syrie et l'Égypte. Seule, l'île de Rhodes forme au milieu de ces monarchies un état indépendant, où une école florissante conserve encore la physionomie d'une ancienne école grecque. L'individualisme des écoles, déjà affaibli au quatrième siècle par des pénétrations réciproques,

1. Droysen, *Histoire de l'Hellénisme,* trad. Bouché Leclercq, t. II, p. 640.
2. Droysen, *ouvr. cité,* I, p. 690 et suivantes.

disparaît de plus en plus, et une sorte d'unité s'établit dans l'art comme dans l'esprit grec. Et d'ailleurs il n'y a plus de grands maîtres imposant leur style, fondant une tradition ; il y a des mouvements d'idées, qui se généralisent très vite ; il y a des courants qui entraînent l'art dans une même direction ; les mœurs, les goûts, sont plus puissants, à ce point de vue, que la personnalité des artistes.

Les conditions de la production sont changées. Les sculpteurs ont surtout pour clients des princes grecs, soucieux d'embellir leurs capitales naissantes ; des villes rivalisant de flatterie envers les nouveaux maîtres du monde ; des particuliers épris de dilettantisme, jaloux d'introduire dans leurs demeures un luxe inconnu jusque-là. Il faut produire beaucoup et vite ; il faut souvent faire grand, et donner satisfaction au goût pour les œuvres pompeuses et colossales qui se développe au contact de l'Orient. La qualité du style n'est plus la première préoccupation, comme au temps où régnait dans l'esprit grec un impérieux besoin de perfection et d'harmonie. Sous l'influence d'une sorte d'exotisme asiatique, l'équilibre si heureux où s'était longtemps maintenu le génie hellénique tend à se rompre ; il y a comme une invasion d'un goût nouveau, qui apprécie surtout l'éclat, la facilité brillante, la pompe théâtrale. Répondre à des exigences multiples, trouver des formules d'art s'adaptant aux besoins d'une société renouvelée, rester créateur, quand tout semble avoir été dit, telle est la lourde tâche qui échoit à l'art hellénistique, et sous laquelle fléchirait un art moins vivace, moins original que celui de la Grèce.

Cette tâche, les artistes contemporains des successeurs d'Alexandre l'acceptent vaillamment. Loin de se résigner à l'imitation stérile du passé, ils entendent bien être de leur temps. Vont-ils cependant répudier le riche héritage que leur ont légué les anciens maîtres ? Assurément non. Ils seront érudits, parce qu'ils ont derrière eux des siècles de production ; mais ils seront des érudits fort ingénieux ; ils sauront varier ces thèmes si souvent traités, les combiner entre eux pour en tirer des effets imprévus, y faire pénétrer des acceptions nouvelles. Surtout ils seront originaux, en s'engageant avec ardeur dans des voies jusque-là peu frayées. Ils pousseront le goût du naturalisme jusqu'au réalisme le plus audacieux ; ils poursuivront avec acharnement la conquête de la vérité

individuelle. Ils regarderont curieusement autour d'eux, dans ce monde gréco-oriental si varié, où se mêlent et s'agitent tant de races diverses; ils y observeront avec fidélité ces types étrangers pour lesquels l'art classique n'avait professé qu'un dédain hautain. A l'exemple des poètes alexandrins, ils s'intéresseront à la vie des petites gens, s'inspireront du pittoresque familier de la vie rustique. En un mot, ils traduiront toutes les manifestations de la vie, depuis l'expression la plus dramatique des passions jusqu'à l'anecdote spirituelle, jusqu'à la réalité la plus humble. On le voit, jamais l'art n'a eu d'aspirations plus vastes, jamais son domaine n'a été plus large. Sans doute, la voie est ouverte aux excès et aux exagérations. Dans leurs visées ambitieuses, les sculpteurs hellénistiques perdront souvent ce sens de la mesure, qui avait été la qualité maîtresse de l'art classique. Mais devons-nous prononcer le mot de décadence? Il est plus équitable et plus juste d'aborder sans parti pris l'étude d'une évolution qui inaugure une période nouvelle. Tout au moins, nous ne pouvons refuser notre sympathie à un art curieux, chercheur, et dont la vitalité se manifeste si vigoureusement.

Si l'on distingue nettement les caractères de l'évolution hellénistique, il est plus difficile d'en fixer les limites historiques. On peut, à la rigueur, admettre qu'elle prend fin avec la conquête romaine. Pline semble attacher une importance toute particulière à la date de l'olympiade 156 (155 avant J.-C.) qui, suivant lui, inaugure une sorte de renaissance, après une période d'affaissement[1]. C'est en effet le moment où l'art grec va conquérir Rome et l'Italie; historiquement, c'est le début de l'art gréco-romain. Mais quand apparaît le style hellénistique? L'évolution dont nous avons indiqué les causes ne se produit pas brusquement au lendemain de la mort d'Alexandre. Entre l'année 323 et la construction du grand autel de Pergame, où l'art nouveau donne toute sa mesure, il s'est écoulé plus d'un siècle. Pendant le troisième siècle, il y a bien des survivances de la tradition antérieure, et d'ailleurs le mouvement qui entraîne l'art n'agit pas partout avec la même intensité. Si l'on y regarde de près, on voit que certaines régions res-

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 51.

tent plus que d'autres attachées à une sorte d'esprit conservateur; et il faut bien qu'il en soit ainsi, puisque la renaissance postérieure à 150 est en réalité un retour aux anciennes formules, une réaction contre les excès du style hellénistique. Pour procéder avec méthode, nous devons donc tout d'abord faire la part de ces survivances de l'esprit classique. Nous devons suivre le prolongement des anciennes écoles, formées sous l'influence de Praxitèle, de Scopas et de Lysippe, et qui comptent encore des représentants sous les premiers successeurs d'Alexandre.

§ 1. — LA TRADITION ATTIQUE.

Après le dernier effort qui est venu se briser à Crannon, Athènes a perdu son indépendance. Démosthène mort, Hypéride livré au supplice, le parti national décimé par l'exil, il n'y a plus pour elle d'existence politique; la garnison macédonienne établie à Munychie suffit à lui rappeler sa déchéance. Pourtant, sous la domination de la Macédoine, les Athéniens peuvent au moins conserver l'illusion de la suprématie intellectuelle. Le maître que leur a donné Cassandre, Démétrios de Phalère, est un lettré, un artiste, et par surcroît un homme habile qui procure à Athènes dix années de paix, avec la prospérité matérielle [1]. Sous son administration, de 317 à 307, les ateliers d'artistes sont en pleine activité. En moins d'une année, on lui élève 360 statues qui le représentent à cheval ou monté sur son char; le grand peintre Protogène travaille à la décoration du Bouleutérion; l'architecte Philon achève le grand portique commencé à Éleusis en avant du *sécos* [2]. Mais c'est le dernier éclat que jettera l'art attique. Après l'indépendance illusoire que lui rendra Démétrios Poliorcète, après les velléités de lutte réprimées dans la guerre de Chrémonide, Athènes tombera politiquement au rang d'une ville de province. C'est à sa gloire passée que s'adresseront les flatteries prodiguées par les nouveaux maîtres du monde grec.

1. Voir Curtius, *Stadtgeschichte von Athen*, p. 225-231.

2. C'est de là que paraît provenir une caryatide portant sur la tête la ciste mystique, conservée au musée Fitz-William à Cambridge. Michaelis, *Anc. marbles in Gr. Britain*, p. 242, 1.



Les artistes qui représentent l'école attique, sous les premiers successeurs d'Alexandre, se rattachent surtout à l'école de Praxitèle. Le grand sculpteur a laissé deux fils, Képhisodote le jeune et Timarchos, tout désignés pour continuer sa tradition. Pline les place vers 296 (olympiade 121) [1]. Si cette date est exacte, elle marque la fin de leur période d'activité, car ils sont en pleine production au temps de Démétrios de Phalère. Pour Képhisodote, le fait est attesté par une inscription d'Éleusis; c'est la dédicace d'un ex-voto exécuté par lui, et consacré « aux dieux », dans la *Stoa Pronaos* construite par Philon [2]. A la fin du quatrième siècle, les deux frères signent aussi le portrait d'une prêtresse d'Athéna Polias, fille de Lysistratos de Baté, qui est prytane en 341 [3]. Ils jouent donc leur rôle dans le mouvement d'art que favorise le gouvernement de Démétrios de Phalère.

Les signatures des deux maîtres sont fréquemment réunies. Dans le mime où le poète Hérondas met en scène deux commères qui regardent les curiosités de l'Asclépiéion de Cos, les visiteuses s'arrêtent devant une statue : « Quel est l'artiste qui a fait ce marbre? Qui donc l'a offert? — Les fils de Praxitèle. Ne vois-tu pas leurs noms sur le piédestal? Et c'est Euthias, fils de Praxon, qui l'a offert [4] ». Plusieurs inscriptions conservées attestent la continuité de cette collaboration. Képhisodote et Timarchos exécutent encore en commun un ex-voto pour des Mégariens, une Enyo pour le temple d'Arès à Athènes, un Cadmus pour Thèbes [5]. Ils signent les statues en bois de l'orateur Lycurgue et de ses trois fils, Habron, Lycurgue et Lycophron [6], élevées certainement après 324, année de la mort de l'orateur athénien, postérieures sans doute à 306/5, année où Habron exerça les fonctions de trésorier des fonds de la guerre. Enfin ils s'associent de nouveau pour faire le portrait de Ménandre qui prend place au théâtre de Dionysos, parmi les statues des poètes célèbres. Ménandre étant

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 51.
2. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n° 111.
3. Loewy, *ibid.*, n° 109.
4. Hérondas, *Mime IV*.
5. Loewy, *ibid.*, n° 110. — Pausanias, I, 8, 4. — Pausanias, IX, 12, 4.
6. Pseudo-Plutarque, *Vie des Dix Orateurs*, X, 38. En 307/6, une autre statue, en bronze, est élevée à Lycurgue; *ibid.*, Décret III, de Stratoclès, § 8. Cf. Dürrbach, *l'Orateur Lycurgue*, p. 14.

mort en 291, les deux frères ont pu exécuter ce portrait fort peu de temps après. On a souvent proposé d'en reconnaître une copie dans



Fig. 231. — Statue dite de Ménandre (Rome, Vatican, galerie des Statues).

une statue du Vatican, trouvée au Viminal avec la statue du poète comique Posidippe (fig. 231)[1]. Mais depuis que la base de l'œuvre origi-

1. Helbig-Toutain, *Guide*, I, nº 201.

nale a été retrouvée, avec la signature de Képhisodote et de Timarchos [1], on a reconnu qu'elle était trop étroite pour convenir à la statue du Vatican, et l'identification tombe d'elle-même. Devons-nous même attribuer le nom de Ménandre à ce personnage au visage rasé, à la bouche ironique, aux traits fins et fatigués, qui, assis dans son fauteuil avec une aisance nonchalante, semble laisser flotter sa rêverie [2]? Le double hermès d'Aristophane et de Ménandre, conservé à Bonn, montre sous des traits un peu différents le poète athénien. Tout au moins la statue du Vatican semble représenter un contemporain de Ménandre; elle nous renseigne sur le style des sculpteurs attiques dans la première moitié du troisième siècle.

De Képhisodote seul, nous connaissons par les textes plusieurs œuvres : un ex-voto à Déméter et à Coré, dont la dédicace a été conservée [3], des portraits de la poétesse Myro de Byzance et d'Anyté de Tégée. Les Romains goûtaient fort son style, et plusieurs de ses statues avaient été transportées à Rome; Asinius Pollion avait placé son Aphrodite parmi les œuvres d'art réunies par lui; sa Latone était au Palatin; son Asclépios et son Artémis dans le portique d'Octavie [4]. On citait surtout avec éloge une œuvre conservée à Pergame, et désignée sous le nom assez énigmatique de *Symplegma*. Était-ce un groupe amoureux, un Satyre et une nymphe étroitement enlacés? Nous l'ignorons. Mais il faut au moins retenir le jugement que portaient les amateurs sur la perfection du travail; le marbre était caressé avec tant de souplesse qu'il donnait au toucher la sensation de la chair [5]. Képhisodote nous apparaît donc comme le digne héritier de Praxitèle, comme un virtuose de l'art du marbre.

Nous prendrons une idée plus complète de l'art attique à la fin du quatrième siècle, si nous interrogeons quelques œuvres manifestement dérivées de types praxitéliens. Nul doute que l'école de Praxitèle ait repris, en les accommodant au goût nouveau, plusieurs des créations du grand maître. Le souvenir immédiat de l'Hermès d'Olympie se trahit, on

1. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 108.
2. Voir les objections de Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 532, note 2.
3. Loewy, *ibid.*, nº 112.
4. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 24.
5. Pline, *ibid.*, 36, 24.

l'a vu, dans l'Hermès du Belvédère. De même, les célèbres Satyres du sculpteur athénien ont dû provoquer plus d'une imitation [1]. A leur lignée se rattachent les deux jolis Satyres du Louvre, qui jouent de la flûte, nonchalamment accoudés, l'un sur un cippe (fig. 232), l'autre contre un tronc d'arbre [2]. Ce sont des garçonnets, à peine des adolescents, et qui ont gardé les formes juvéniles, l'expression mutine du type praxitélien. Que les fils de Praxitèle aient transformé en Satyre flûteur le Satyre au repos créé par leur père, il n'y a là rien d'impossible. Mais ce nouveau type, où la note idyllique est plus accentuée, a certainement trouvé faveur à l'époque hellénistique. Il entre dans le répertoire des coroplastes, et voici le petit Satyre transformé en un Éros joueur de flûte, dans une jolie figurine de Mégare, qui appartient, suivant toute vraisemblance, à la fabrication attique (fig. 233) [3].

Nous croyons pouvoir attribuer à un élève plus ou moins direct de Praxitèle l'original d'où dérive une charmante statuette de bronze du musée de Naples, trouvée à Pompéi, et devenue bien vite populaire sous le nom fort impropre de *Narcisse* (fig. 234) [4]. Si quelque chose est certain, c'est qu'il n'y a rien de commun entre l'amant de la nymphe Écho et ce jeune dieu aux formes élégantes, qui se tient debout, l'index de la main droite levé, comme pour agacer un animal placé devant lui. M. Hauser a très justement remarqué que, dans l'original, le pied gauche, porté en avant, devait poser seulement sur le talon [5]. Dès lors le sens devient fort clair. Cet appel du pied, ce geste de la main, s'adressent à un animal familier, supprimé par le copiste ; et comme la pardalide jetée sur l'épaule du dieu, ses brodequins richement historiés désignent suffisamment Dionysos, on restitue sans peine à ses pieds la panthère qui lui est si souvent associée. Dès lors la statuette de Naples nous fait voir un type mythologique traité comme un sujet de

1. M. Bienkowski attribue aux fils de Praxitèle l'original d'un moulage légué par Mengs au musée de Dresde, et représentant un Satyre avec la nébride nouée sur l'épaule gauche. *Rev. arch.*, t. XXVI, 1895, p. 281, pl. VII-VIII.

2. Froehner, *Notice*. n°s 262-263. E. Q. Visconti, *Mon. scelti Borghesiani*, p. 12, 3, p. 104. Cf. le Faune trouvé au Quirinal, Myron R. Sanford, *American Journal of Arch.*, 1894, p. 532, pl. XVIII-XIX.

3. Heuzey, *Fig. de terre cuite du Louvre*, planche 56. — E. Pottier, *les Statuettes de terre cuite*, fig. 120.

4. Voir la notice de J. Martha, dans Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, pl. 18.

5. Hauser, *Jahrb. des arch. Inst.*, IV, 1889, p. 113.

genre. Mais n'est-ce pas une conséquence naturelle de l'évolution commencée au quatrième siècle?

Les contemporains de Praxitèle ont introduit, dans la manière de



Fig. 232. — Jeune Satyre, jouant de la flûte (Musée du Louvre).



Fig. 233. — Figurine de terre cuite de Mégare (Musée du Louvre).

traiter la chevelure, beaucoup de liberté et de souplesse. Ils ont déjà cherché des arrangements coquets ou compliqués, témoin les Éros praxitéliens et l'Apollon du Belvédère. Sous les successeurs d'Alexan-

dre, les sculpteurs raffinent encore sur ces données, et l'exécution d'une chevelure flottante, ou disposée avec un art savant, est pour eux matière à faire valoir toutes les virtuosités de style qui sont le triomphe de l'art hellénistique. On s'en rendra compte en considérant une série de têtes où le rendu de la chevelure a été l'une des principales préoccupations de l'artiste. Le British Museum possède une tête charmante, trouvée dans les Thermes de Caracalla, et détachée d'une statue de Dionysos (fig. 235)[1]. Sous la couronne d'ache dont elle est ceinte, la chevelure retombe en boucles légères, flotte sur le cou, encadre de ses ondulations soyeuses un beau visage d'éphèbe. Rien ne nous donne mieux l'idée du style attique, dans l'école de Praxitèle. On s'éloigne un peu plus des traditions du quatrième siècle avec une curieuse tête en marbre du musée d'Athènes, découverte près du Dipylon, et que le lieu de la trouvaille désignerait assez bien comme un fragment de statue funéraire (fig. 236)[2]. Peu d'œuvres antiques ont un caractère plus imprévu, un accent plus moderne, que cette tête à l'expression rêveuse et

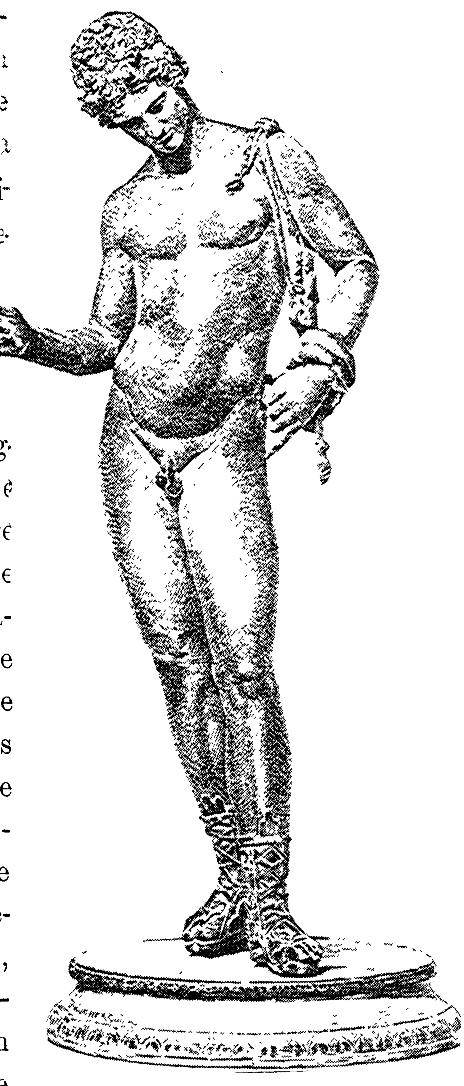


Fig. 234. — Dionysos. Statuette de bronze trouvée à Pompéi (Musée de Naples).

1. *Monum. inediti*, X, pl. 20; C. Robert, *Annali*, 1875, p. 34, pl. C.

2. Cavvadias, *Catalogue*, n° 193. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1444. M. Wolters l'interprète comme une Muse.

languissante, à la chevelure désordonnée, ruisselant en masses épaisses le long des tempes; on hésiterait sur la date, si l'on ne se rappelait la prétendue tête d'Eubouleus, à laquelle la rattache une évidente parenté.

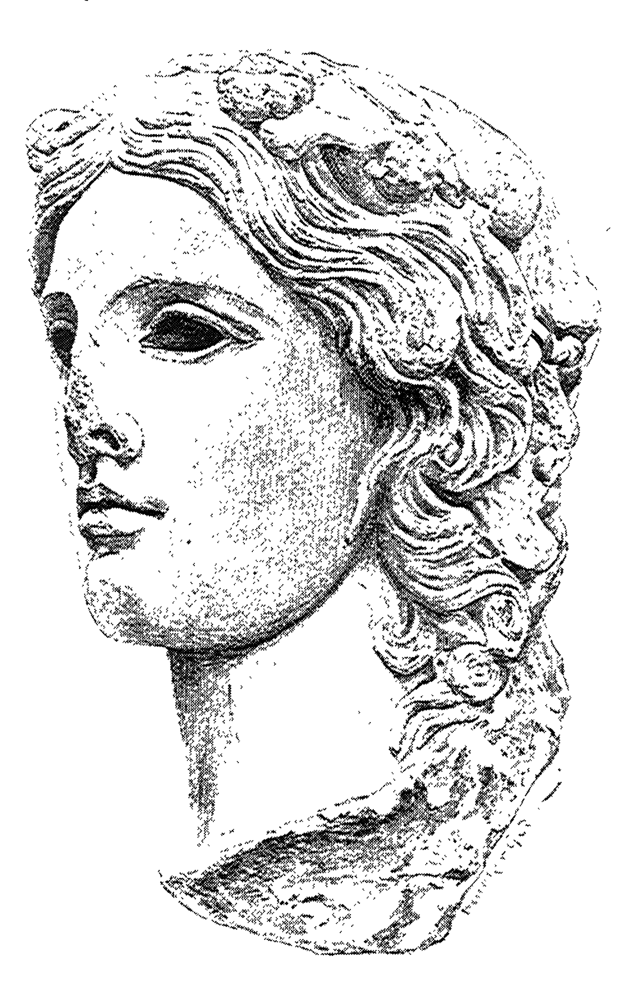


Fig. 235. — Dionysos. Tête en marbre, provenant des Thermes de Caracalla (British Museum).

L'influence de Scopas ne reste pas étrangère à un certain goût pour le pathétique, dont nous trouvons la trace jusqu'en Attique. Il se manifeste dans une œuvre célèbre, dans la belle tête d'Apollon qui a appartenu successivement aux collections Castellani et Pourtalès, avant d'entrer au British Museum (fig. 237)[1]. On a souvent cherché à définir la nature du sentiment qui donne à l'Apollon Pourtalès cette expression si intense et si passionnée. Enthousiasme lyrique, disent les uns; mélancolie, affirment les autres. Au vrai, c'est avant tout, suivant le mot très juste de Brunn, « un morceau romantique », et nous adopterons l'interprétation la plus simple en reconnaissant que l'artiste a voulu rendre la physionomie inspirée du dieu en proie au délire musical. Un détail qui n'est pas indifférent, c'est que,

1. Overbeck, *Gr. Kunstmyth.*, III, *Apollon*, p. 141, nº 5. Atlas, pl. 22, 35. Cf. la fine étude de Brunn, *Griech. Gœtterideale*, p. 84, pl. VII.

par une convention nouvelle, l'angle externe des yeux s'abaisse, donnant aux paupières une direction oblique, exactement en sens inverse de celle que nous avons observée dans les figures archaïques. Le regard prend ainsi une expression languissante, d'une singulière intensité. Enfin la forme de la coiffure, pompeuse et mouvementée, est elle-même combinée pour concourir à l'expression d'ensemble. La chevelure se noue sur le front en un crobyle épais, qui se projette en avant, et ombrage le front; il y a là une recherche visible de l'effet, et l'arrangement déjà compliqué de la coiffure, dans l'Apollon du Belvédère, est ici bien dépassé. La tête Pourtalès nous conserve la copie d'un original en bronze sans doute très renommé; car nous en retrouvons une variante dans une autre tête du British Museum, l'Apollon Castellani, provenant des Thermes de Caracalla (fig. 238)[1]. Même forme de coiffure, même détail des petites boucles détachées sur le front en « accroche-cœur », même expression inspirée. Pourtant la tête Castellani n'est pas une simple réplique du même original. L'artiste a suivi plus librement le modèle en bronze; il a respecté les exigences du travail du marbre, et il a fait ainsi une œuvre charmante, qui, sans les mutilations dont elle a souffert, pourrait détrôner la fameuse tête Pourtalès. Attribuer au début de l'époque hellénistique l'original d'où dérivent ces deux têtes, est une hypothèse que justifient suffisamment la forme si



Fig. 236. — Tête en marbre, trouvée près du Dipylon (Athènes, Musée central).

1. *Mon. ined.*, X, pl. 19. *Annali*, 1875, p. 27. Overbeck, *Apollon*, p. 141, nº 6. Atlas, pl. XXII, nº 34. MM. Helbig et Julius y voient une copie fidèle d'une œuvre contemporaine de Praxitèle, tandis que l'Apollon Pourtalès en serait un dérivé hellénistique. (*Annali*, loc. cit.) Mais les deux œuvres me paraissent contemporaines. M. Furtwaengler suppose très hardiment que l'auteur de la tête Pourtalès a combiné le style de Crésilas avec un type plus récent. *Meisterwerke*, p. 338.

nouvelle des yeux et le type de la coiffure. Mais nous ne saurions dire à quel maître attique il conviendrait d'en faire honneur.

Au troisième siècle, l'activité de l'école attique est attestée par de nombreuses signatures [1]. Les fils succèdent aux pères. Le fils d'Euphranor, Sostratos, travaille à Athènes ; celui de Sthennis, Hérodoros, nous est connu par une inscription d'Oropos. Parmi ces artistes de second rang, il en est que les Romains appréciaient comme des maîtres fort estimables, et dont ils recherchaient les œuvres ; témoin le sculpteur Piston, dont on voyait à Rome un Arès et un Hermès, placés dans le temple de la Concorde, et qui semble avoir été en rapport avec les élèves de Lysippe [2]. On se tromperait donc, si l'on supposait que la suppression de la vie politique à Athènes entraîne pour l'art une décadence immédiate. Nous devons même consacrer plus qu'une simple mention à l'un de ces maîtres, qui au début du troisième siècle, essaient de soutenir la vieille renommée de l'école attique. Polyeuctos est l'auteur d'une statue célèbre, celle de Démosthène. En l'année 280/79, sous l'archontat de Gorgias, le neveu du grand orateur, Démocharès, fit approuver un décret proposant d'é-



Fig. 237. — L'Apollon Pourtalès. Tête en marbre (British Museum).

1. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nos 104 et suivants.
2. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 89. Loewy, *ibid.*, no 107.

riger une statue de bronze à l'adversaire de Philippe. Le bronze, œuvre de Polyeuctos, se dressa sur l'Agora, près de l'autel des douze dieux et du *Perischionisma* [1]. L'artiste avait représenté Démosthène debout, les bras tombants, les mains croisées, avec les doigts entrelacés, si bien qu'au dire de Plutarque, un soldat avait pu cacher dans les mains de la statue quelques pièces d'or qu'il voulait soustraire au contrôle de son chef. Une épigramme métrique, gravée sur la base, rendait une justice tardive au patriotisme de l'orateur. « Si ta force, ô Démosthène, avait égalé ton génie, l'Arès macédonien n'aurait jamais commandé aux Grecs. » L'attitude pensive, le geste crispé des mains nous révèlent dans quel sentiment l'artiste avait conçu son œuvre; elle montrait le vaincu de la grande lutte, le défenseur désespéré de la liberté grecque.



Fig. 238. — L'Apollon Castellani. Tête en marbre, trouvée dans les Thermes de Caracalla (British Museum).

La statue de Polyeuctos a certainement servi de modèle pour les images de Démosthène qui le représentent debout, dans une attitude analogue. Telles sont la statue conservée en Angleterre, à Knole-Park, dans la collection de lord Sackville, et celle du Braccio-Nuovo, au Vatican (fig. 239) [2]. L'orateur est simplement vêtu du manteau, drapé avec

1. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen* 1365-1368. Cf. Michaelis, *Die Bildnisse des Demosthenes*, p. 424; dans A. Schaefer, *Demosthenes und seine Zeit*, t. III, 2e édition 1887.

2. La première est reproduite par Michaelis, *Bildnisse des Dem.*, pl. 2, cf. p. 401, A. La seconde est décrite dans Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 30. Cf. Baumeister, *Denkmaeler*, I, p. 425, fig. 465.

une certaine négligence. Les bras sont tombants; mais les mains, au



Fig. 239. — Démosthène, statue en marbre (Rome, Vatican).

lieu d'être croisées, tiennent un rouleau de papyrus, comme si, en modifiant le geste primitif, les copistes avaient voulu caractériser l'orateur et l'écrivain, plutôt que l'homme d'État. Quant aux autres portraits conservés par de nombreux bustes, ils offrent trop de variantes pour qu'on puisse les ramener au même prototype. Quelques-uns, comme le buste du British Museum, exagèrent l'expression pathétique, et dérivent d'un original postérieur à la statue de l'Agora. D'autres se rapprochent plus du type traité par Polyeuctos, comme celui d'Athènes, où l'expression énergique et concentrée du visage, le front plissé, les lèvres serrées, éveillent l'idée d'une vie consacrée à la lutte, à l'effort, et à la poursuite d'ambitions généreuses [1].

L'histoire de l'école attique, au troisième siècle, est trop mal connue pour que nous négligions une œuvre originale, rigoureusement datée, et à peu près contemporaine du Démosthène de Polyeuctos. En 270, Thrasyclès, le fils d'un chorège vainqueur en 320, remporta à son tour le prix aux Dionysies en qualité d'agonothète. Il se borna à remanier le monument choragique élevé par son père Thrasyllos, en avant d'une grotte naturelle creusée dans le flanc sud de l'Acropole [2]. Au portique dorique construit par Thrasyllos, il ajouta un attique avec deux piédestaux, et érigea au milieu une statue de Dionysos que possède aujourd'hui le British Museum (fig. 240) [3]. Le sculpteur avait représenté le dieu comme Dionysos *Melpomenos*, avec des attributs musicaux. Il était assis, tenant sans doute la cithare, vêtu de la longue robe et du manteau des citharôdes, avec la pardalide jetée sur l'épaule et serrée à la taille par une ceinture. Œuvre de second ordre, le Dionysos du monument de Thrasyclès nous donne cependant une idée assez avantageuse de l'école attique; il nous permet surtout de constater que, vers 270, elle reste encore fidèle à l'esprit classique, et à la tradition du quatrième siècle.

1. Pour les bustes de Démosthène, voir Michaelis, *ouv. cité*, p. 405. Arndt Bruckmann, *Griech. und roem. Porträts*, pl. 136-140. Helbig et Barracco, *Coll. Barracco*, pl. 62 bis, p. 47. Les statues assises auxquelles on a attribué le nom de Démosthène sont très suspectes. Celle du Louvre (Clarac, III, 283, 2099 A), celle de St-Pétersbourg (D'Escamps, *Musée Campana*, pl. 49) sont des statues de philosophes ou de poètes auxquelles on a rajusté des têtes qui ne leur appartiennent pas.

2. E. Reisch, *Mittheil. Athen*, XIII, 1888, p. 383.

3. *Ancient Marbles*, IX, pl. 1; *Mittheil. Athen*, XIII, 1888, pl. VIII; Brunn, *Denkmaeler*, nº 119.



Si l'on avance plus loin dans le troisième siècle, l'obscurité va



Fig. 240. — Dionysos, statue en marbre, provenant du monument de Thrasyclès (British Museum).

croissant. Les noms d'artistes deviennent plus rares, et ces artistes sont des inconnus. Peut-être faut-il rattacher à une famille de sculpteurs

attiques Nikératos et Phyromakhos [1], deux maîtres qui travaillent à Délos et mettent leur talent au service des rois de Pergame. De tous les noms conservés par les inscriptions, nous n'en relèverons qu'un, celui de Kaïkosthènes, auquel Pline fait les honneurs d'une mention [2]. Il appartient bien au troisième siècle, car il exécute des statues d'errhéphores, dédiées sous la prêtrise de Théodoté et celle de Pentetéris, dont les dates sont connues. Pline lui attribue des statues de comédiens et d'athlètes, et cite ses statues en terre crue (*cruda opera*) qui se trouvaient au Céramique. Ces dernières représentaient Amphictyon, le roi légendaire d'Athènes, recevant dans un festin Dionysos et les autres dieux [3]. Le groupe se trouvait dans un édifice appartenant à la corporation des artistes dionysiaques, alors riche et puissante, et Kaïkosthènes, auteur de statues de comédiens, avait pu facilement se trouver désigné pour ce travail.

Des statues honorifiques élevées aux princes grecs protecteurs d'Athènes, des statues de comédiens ou d'athlètes, des portraits de poètes ou de philosophes, voilà les sujets que traitent désormais les obscurs représentants de l'école attique; des ambitions plus hautes leur sont interdites. Au moins, à défaut d'autres qualités, semblent-ils garder celle d'habiles praticiens. Un certain nombre de statues, à peu près exactement datées, sont des œuvres d'une exécution facile et soignée, malgré la banalité du style. Telles sont la statue d'une prêtresse de Némésis, trouvée à Rhamnonte, et la statue de Thémis provenant des mêmes fouilles (fig. 241) [4]. Cette dernière, signée d'un inconnu, Khairestratos, n'a guère d'autre mérite que la sagesse du style, et la correction du travail. L'artiste se souvient des modèles du quatrième siècle, et n'ignore pas l'Artémise du Mausolée. Au reste, les Attiques n'inventent plus guère; ils vivent sur le passé, restent conservateurs, et se bornent à combiner avec plus ou moins de bonheur les types légués par les an-

1. Ils sont connus par une inscription de Délos; mais l'ethnique n'est pas certain. Loewy restitue Νικήρατος Φυρόμα[χος Ἀθηνα]ῖοι ἐπόησαν. *Inschr. gr. Bildh.*, n° 118.

2. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 87; 36, 155. Voir, pour les signatures de Kaïkosthènes, Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n°s 113-117.

3. Milchhoefer, *Arch. Studien H. Brunn dargebracht*, Berlin, 1893, p. 50 et suivantes. M. Milchhoefer les identifie très justement avec le groupe mentionné par Pausanias, I, 2, 5.

4. Cavvadias, *Catalogue*, n°s 231, 232. Staïs, Ἐφημ. ἀρχ., 1891, pl. 4, 5.

ciens maîtres. C'est ainsi que nous attribuerions volontiers à un contemporain de Kaïkosthènes la jolie statue de l'Aphrodite à l'épée, dé-



Fig. 241. — Statue de Thémis, trouvée dans le temple de Thémis à Rhamnonte (Musée central d'Athènes).

couverte dans les fouilles d'Épidaure (fig. 242)[1]. M. Milchhoefer a eu

1. Staïs, Ἐφημ. ἀρχ., 1886, p. 256, pl. 13; Cavvadias, *Catalogue*, n° 263; Brunn, *Denkmaeler*, n° 14; Defrasse et Lechat, *Épidaure*, p. 177.

raison de la rapprocher d'une œuvre d'Alcamènes, de la célèbre Aphrodite des Jardins [1], qu'elle rappelle en effet pour la forme et le style de la draperie. Mais où nous ne pouvons le suivre, c'est lorsqu'il place l'Aphrodite d'Épidaure au début du quatrième siècle. On ne comprendrait guère à cette date la convention qui donne comme armes à la déesse l'épée et la lance, et trahit si clairement l'influence alexandrine. Il nous semble plus naturel de voir ici l'œuvre d'un sculpteur attique du troisième siècle, accommodant au goût du temps le type de l'Aphrodite drapée.

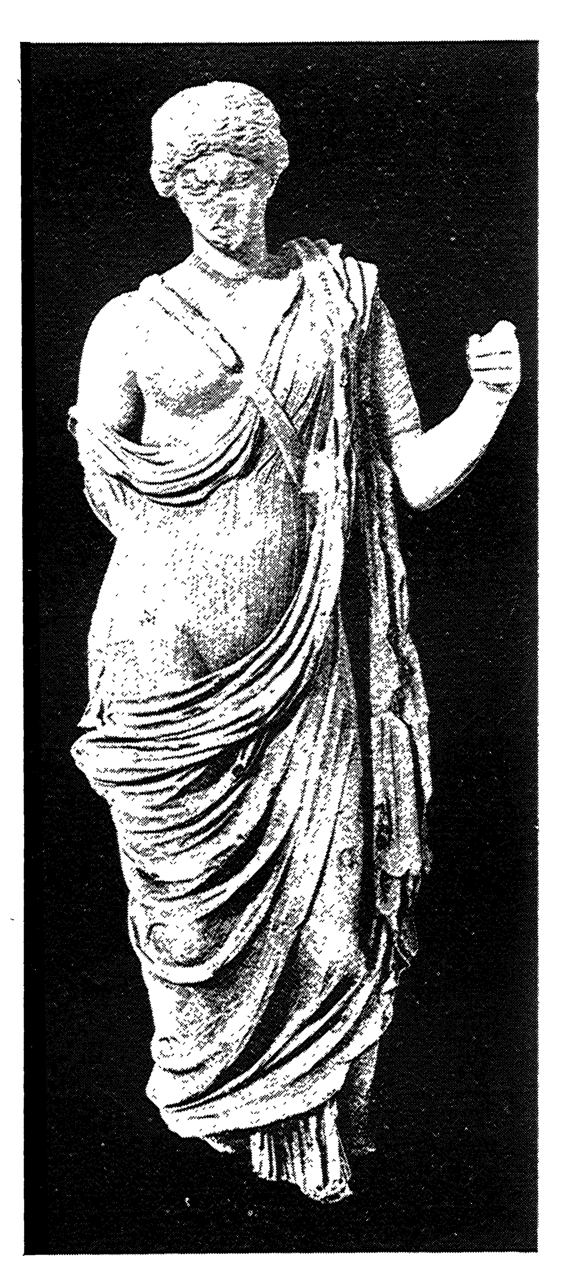


Fig. 242. — Aphrodite à l'épée, statue en marbre, trouvée à Épidaure (Athènes, Musée central).

Nous résumerons peut-être exactement l'histoire de l'école attique au troisième siècle, en concluant qu'elle reste classique et conservatrice. Nous la retrouverons en effet, au second siècle, semblable à elle-même, fidèle aux traditions du passé, peu soucieuse de suivre le mouvement qui entraîne les autres écoles. Confinée

1. Milchhoefer, *Jahrbuch des arch. Inst.*, VII, 1892, p. 203. L'auteur de l'article l'interprète comme une Diké.

dans ses habitudes, elle laissera passer la tourmente hellénistique, et gardera le dépôt des anciennes traditions. Aussi jouera-t-elle plus tard un rôle important. Quand l'heure sera venue de remettre en faveur le style des écoles classiques elle prendra la direction du mouvement, et la renaissance du premier siècle avant notre ère sera en grande partie son œuvre.

§ 2. — LA TRADITION CLASSIQUE EN ASIE MINEURE ET DANS LES ILES.

En étudiant le début de l'art hellénistique, il importe de réagir contre l'idée, trop facilement acceptée, qu'un style nouveau succède brusquement à celui du quatrième siècle. Il y a au contraire bien des survivances des formes et des types créés au temps de Scopas et de Praxitèle; le troisième siècle se rattache au précédent par une transition qui se prolonge plus ou moins longtemps, suivant les écoles. Ces survivances, nous les avons cherchées dans l'école attique. Nous devons maintenant nous tourner vers une région où le mouvement d'art est le plus actif, vers l'Asie Mineure et les îles voisines. C'est là que nous avons vu à l'œuvre Scopas et ses émules, et le maître parien y a laissé nombre de ses œuvres les plus célèbres. Est-il téméraire d'admettre que son influence y reste vivante, et qu'elle persiste jusqu'au troisième siècle? L'hypothèse prendra plus de force si nous pouvons grouper un ensemble de monuments dont les caractères de style révèlent une parenté plus ou moins directe avec la manière du grand artiste de Paros.

L'île de Samothrace n'est qu'un rocher escarpé, dont le sommet, le mont Phengari, se dresse à une haute altitude. Elle devait son importance religieuse à son sanctuaire des Cabires, et nous savons déjà qu'au quatrième siècle un nouveau temple dorique, dédié aux grands dieux de l'île, attestait la prospérité croissante du hiéron. Sous les princes macédoniens, il s'embellit encore; le portique de Ptolémée, la rotonde d'Arsinoé témoignent de la dévotion que vouent aux Cabires les successeurs d'Alexandre. Groupées sur un emplacement appelé aujourd'hui « la vieille ville » (*Palaeopolis*), non loin d'un

Héliog. P. Dujardin

Chassepot Imp.

LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE

(Musée du Louvre)

château du quatorzième siècle, construit par les Gatelusi, les ruines du sanctuaire ont été explorées à plusieurs reprises. Sans entrer dans le détail, il nous suffira de rappeler qu'après une première reconnaissance dirigée en 1858 par M. Conze, M. Champoiseau, alors consul de France à Andrinople, put y exécuter des fouilles, en 1863 ; le résultat capital fut la découverte de la célèbre statue de la Victoire qui ne tarda pas à prendre place au Musée du Louvre. Toutefois, les blocs du piédestal étaient restés sur le champ de fouilles, et leur importance échappa également à l'attention de deux autres explorateurs français, MM. Deville et Coquart, qui, en 1866, firent à Samothrace de nouvelles recherches. Après qu'une mission autrichienne, composée de MM. Conze, Hauser et Niemann, eut, à deux reprises différentes, en 1873 et 1875, étudié à nouveau les édifices du hiéron, M. Champoiseau put retourner dans l'île, en 1879, embarquer les blocs du piédestal, et les rapporter au Louvre. Il était dès lors possible de restaurer l'ensemble du monument tel qu'on le voit aujourd'hui au Louvre, sur le palier principal de l'escalier Daru (fig. 243) [1].

Le piédestal se compose d'une base oblongue supportant l'avant d'une trière. « La partie antérieure, écrit O. Rayet [2], est fort endommagée ; l'éperon d'en bas (ἔμβολος) manque entièrement ; l'éperon d'en haut (προεμβόλιον) a perdu sa pointe, et de l'ornement recourbé (στόλος) qui surmontait l'étrave, il ne reste qu'un fragment. En revanche les galeries extérieures (πάροδοι) qui viennent sur les deux flancs du navire s'appuyer aux bossoirs (ἐπωτίδες) sont parfaitement conservées. » Replacer sur cette base monumentale la grande statue de la Victoire est une restitution absolument certaine. Le doute n'est pas possible, si l'on se reporte aux monnaies frappées par Démétrios Poliorcète, qui reproduisent le monument de Samothrace (fig. 244) [3]. La

1. Pour l'historique des fouilles, voir la notice de Rayet, *Mon. de l'art ant.*, pl. 52. Le rapport de M. Coquart a été publié, *Archives des Missions scientifiques*, 2e série, t. IV, p. 253. Les résultats de l'exploration autrichienne ont fourni la matière de deux volumes : Conze, Hauser, et Niemann, *Archaeologische Untersuchungen auf Samothrake*, Vienne, 1875, et *Neue arch. Untersuch. auf Samothrake*, Vienne, 1880, par Conze, Hauser et O. Benndorf. Cf. Champoiseau, *Rev. arch. Nouv. série*, XXXIX, p. 11.

2. *Mon. de l'art ant.*, notice citée. Toutefois l'avant de la trière est aujourd'hui plus complet que ne le montre la figure insérée p. 5.

3. C'est d'abord un statère d'or unique, conservé à Florence, Conze, *Neue Untersuch.*, p. 79-80, fig.



Victoire est debout sur le gaillard d'avant, les ailes éployées, le bras droit tenant une trompette, le gauche abaissé le long du corps et soutenant un objet en forme de croix. C'est bien ainsi qu'on peut compléter la statue mutilée du Louvre[1] (Pl. X). A l'avant de la trière de marbre, la déesse sonne la fanfare triomphale. Ses ailes battent l'air en frémissant. Son corps est entraîné dans un mouvement de marche, comme s'il suivait l'élan rapide du navire. La brise de mer fouette les plis du manteau, et plaque sur le torse la fine étoffe de la tunique. On restitue sans peine le beau geste du bras droit qui soutenait la trompette, et la direction de la main gauche portant la croix de bois où l'on a reconnu une armature de trophée. Mais il est plus juste d'y voir une *stylis* de navire, c'est-à-dire une sorte

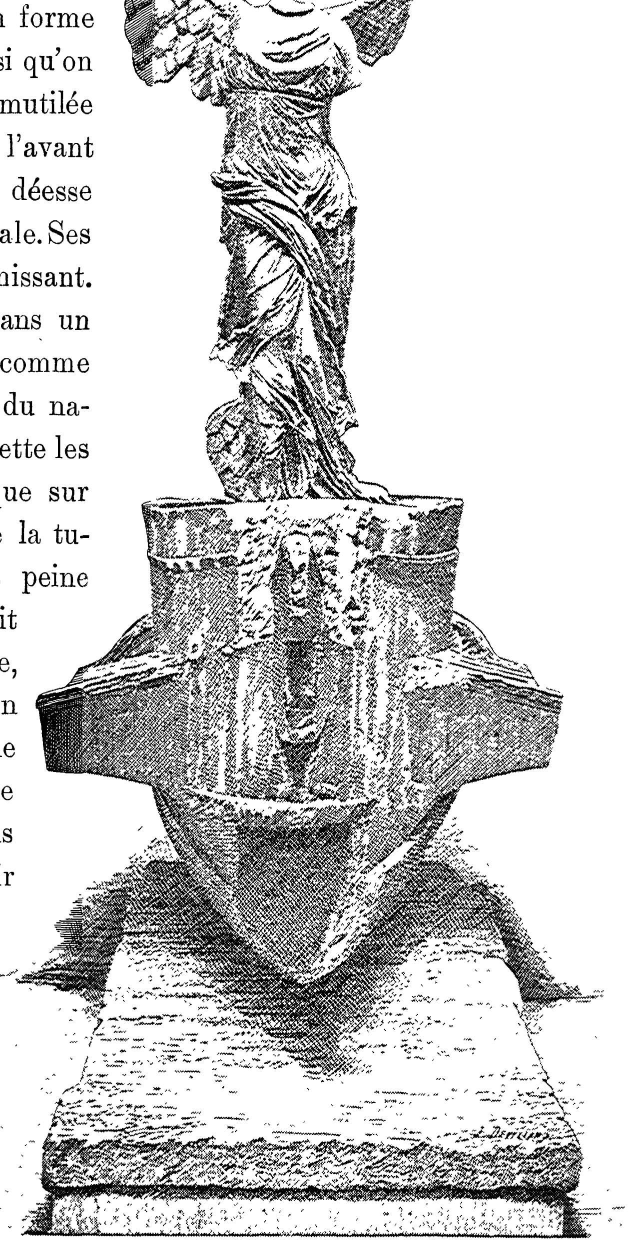


Fig. 243. — La Victoire de Samothrace. Vue de face, avec la trière et la base (Musée du Louvre).

42 b, n° 1. Ce sont ensuite des tétradrachmes, portant au revers la figure de Poseidon. *Ibid.*, fig. 42 b, n° 2. Cf. Percy Gardner, *Types of greek coins*, pl. XII, n° 4.

1. Une restauration en plâtre a été faite à Vienne par le sculpteur Zumbusch. *Neue Untersuch.*, p. 58-59. En France MM. Cordonnier et Falize en ont exécuté une restitution. Voir S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er février 1891, p. 89.

de croix allongée qui supportait l'aplustre, ou servait à attacher la flamme[1]. Plus clairement qu'un trophée, la *stylis* pouvait rappeler le souvenir d'une victoire navale.

C'est en effet un ex-voto de victoire que nous ont rendu les fouilles de M. Champoiseau. En 306, le fils d'Antigone, Démétrios Poliorcète, bat dans les eaux de Chypre la flotte de Ptolémée, et à la suite de cette victoire, prend ainsi que son père le titre de roi. Les monnaies de Démétrios au type de la Niké appartiennent à la période de 294 à 288; l'ex-voto dédié à Samothrace est donc un peu antérieur; il prend place entre les années 306 et 294. Reste, il est vrai, à expliquer le choix fait par Démétrios de l'île de Samothrace pour y élever son trophée. Mais l'importance du sanctuaire, et la dévotion témoignée aux Cabires par les princes macédoniens suffiraient à le justifier.



Fig. 244. — Revers d'un tétradrachme de Démétrios Poliorcète.

La statue du Louvre est donc exactement datée; elle appartient à la fin du quatrième siècle, ou aux premières années du troisième. Or, cette époque, où l'on s'est trop hâté de voir le commencement d'une décadence, a produit un pur chef-d'œuvre. Dans la Victoire de Samothrace, l'invention et le style sont à la même hauteur, et le sculpteur a su faire œuvre originale, après que des générations d'artistes ont traité le type créé par Paeonios. S'est-il souvenu, comme on l'a pensé, de la Niké du Parthénon? A vrai dire, les analogies sont purement superficielles. L'artiste a su trouver, par une inspiration très personnelle, ce beau mouvement du torse qui gonfle la poitrine, et fait saillir la hanche par une cambrure harmonieuse. D'un agencement moins simple que dans l'œuvre de Phidias, la draperie est une merveille d'exécution. La fine tunique, formant un *apoptygma* à la hauteur des hanches, serrée sous la gorge par une seconde ceinture, a d'exquises transparences qui laissent deviner le frémissement de la chair; avec la même souplesse, l'étoffe plus lourde de la calyptra jetée en écharpe

1. Voir Babelon, *Mélanges numismatiques*, 1re série, 1892, p. 203-217.

moule les formes sveltes de la jambe, et flotte en plis tourmentés. L'auteur de la Victoire est un maître dans l'art du marbre. Aussi ne voyons-nous aucune raison de désigner ici un élève de Lysippe et de prononcer le nom d'un bronzier de Sicyone, Eutychidès [1]. On songe plus volontiers à un disciple de Scopas, conservant la tradition du grand style, et y alliant la virtuosité d'exécution qui restera une des qualités de l'art hellénistique.

Une telle œuvre, à une telle date, nous avertit que la rupture avec le style du quatrième siècle n'est pas encore consommée. Nous ne devons pas l'oublier, en abordant l'étude d'une autre statue du Louvre plus célèbre encore, la Vénus de Milo. Aucun monument n'a provoqué plus de polémiques, fait surgir plus de conjectures, suscité plus de travaux érudits [2]. L'accord s'est fait seulement dans le sentiment unanime d'admiration qui a consacré comme un chef-d'œuvre incontesté le glorieux marbre du Louvre. On n'attend pas de nous que nous rouvrions ici le débat, avec l'appareil critique et les longues discussions qu'il comporte. Nous essaierons seulement de réduire la question à ses éléments essentiels.

Souvent dénaturée par des récits fantaisistes et par des inventions romanesques, l'histoire de la découverte a été rétablie d'une manière irréfutable par M. Ravaisson. Le 8 avril 1820, un paysan de Milo, Yorgos, creusait, pour en extraire des matériaux de construction, un

1. C'est l'hypothèse proposée par M. Benndorf (*Neue Untersuch.*, p. 86) et adoptée par Overbeck, *Griech. Plastik*, II, p. 368. Rayet rattache plus justement la Victoire à l'école de Scopas ; cf. Newton, *Essays on art and archaeology*, p. 90. Il n'y a rien à tirer d'une inscription recueillie par M. Champoiseau dans le voisinage de l'endroit où la statue a été trouvée. (Héron de Villefosse, *Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1891, p. 269). Cette inscription qui conserve seulement la dernière lettre d'un nom propre avec l'ethnique Ῥόδιος, ne saurait être considérée comme la signature du sculpteur de la Victoire. Cf. Th. Reinach, *Revue des Études grecques*, V, p. 197. O. Kern, *Mittheil. Athen*, XVIII, 1893, p.379.

2. La bibliographie relative à la Vénus de Milo est considérable. Nous ne citerons que l'essentiel. Parmi les travaux anciens : Clarac, *Sur la statue antique de Vénus Victrix*, Paris 1821 ; Quatremère de Quincy, *Sur la statue antique de Vénus découverte dans l'île de Milo*, Paris 1821. Les autres travaux antérieurs à 1870 sont énumérés dans Froehner. *Notice de la sculpt. antique*, p. 178. Pour les travaux plus récents, voir surtout : Preuner, *Ueber die Venus von Milo*, 1874 ; Veit Valentin, *Die Hohe Frau von Milo*, 1872 ; *Neues ueber die V. von Milo*, 1883, et *Kunst, Künstler und Kunstwerke*, 1889, p. 219. Goeler von Ravensburg, *Die Venus von Milo*, Heidelberg, 1879. Saloman, *la Statue de Milo*, Stockholm, 1878-80, et *Die Plinthe der V. von Milo*. 1884. Häberlin, *Studien zur Aphrodite von Melos*, 1889. S. Reinach *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, I, p. 376 et suiv. F. Ravaisson, *Rev. arch.*, 1890, t. XV, p. 145, et *la Vénus de Milo* (extrait de *Mém. de l'Acad. des Inscriptions*, t. XXIV, 1re partie, 1892). Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 601-655.

champ qu'il possédait près du théâtre de l'ancienne ville. Un éboulement des terres fit apparaître l'ouverture d'une sorte de chambre où gisait, posée sur le sol, la partie supérieure d'une statue de marbre. Le paysan allait la recouvrir de terre, quand intervint un jeune élève de marine de la goëlette française l'*Estafette*, M. Voutier, qui cherchait non loin de là des morceaux de sculpture. Il décide Yorgos à porter le marbre dans une cabane, et à continuer la fouille, qui met au jour la partie inférieure de la statue et d'autres fragments. Un document essentiel dans la question est le croquis rapidement pris par Voutier, et représentant les deux parties disjointes de la statue, avec les deux hermès trouvés en même temps[1]. Les instances de Voutier auprès de M. Brest, agent consulaire de France, son rapport au commandant de l'*Estafette*, engagent ce dernier à appareiller pour Constantinople, afin de faire connaître la découverte à l'ambassadeur de France, M. le marquis de Rivière. Depuis ce moment les témoignages indiscutables se multiplient; c'est le rapport de M. Dauriac, commandant *la Bonite*, arrivé à Milo le 11 avril; c'est la dépêche, datée du 12, adressée par M. Brest à M. David, consul général de France à Smyrne, et confirmée, peu de jours après, par M. Duval d'Ailly, commandant de *la Lionne;* c'est surtout le rapport rédigé par Dumont d'Urville, alors enseigne à bord de *la Chevrette*, qui aborde à Milo le 16 avril. Dumont d'Urville visite le lieu de la découverte faite par Yorgos « une espèce de niche, dans laquelle il trouva une statue en marbre, deux hermès, et quelques autres morceaux également en marbre... Le piédestal d'un des hermès a dû porter aussi une inscription, mais les caractères en sont tellement dégradés qu'il m'a été impossible de les déchiffrer ». Dès le 25 avril, M. David transmettait au marquis de Rivière les informations reçues de MM. Dauriac, Brest et Duval d'Ailly, et l'ambassadeur chargeait un des secrétaires de l'ambassade, M. de Marcellus, de se rendre à Milo pour y acheter la statue. Embarqué sur l'*Estafette*, M. de Marcellus arrivait le 22 mai, au moment où se produisait un épisode dont la portée a été singulièrement exagérée. Dans l'intervalle, un prêtre arménien désireux d'entrer dans

1. Ravaisson, *Mém. cité*, pl. II. Il va de soi que le croquis n'est pas d'une exactitude rigoureuse. Ainsi la base de la statue est complétée du côté droit.

les bonnes grâces d'un haut fonctionnaire ottoman, avait réussi à acquérir le marbre, qui, à l'arrivée de l'*Estafette*, était déjà chargé à bord d'un brick ragusais. M. de Marcellus peut faire rompre le marché, et obtient, sans difficulté, que la statue lui soit livrée. Il faut considérer comme un pur roman l'histoire d'une lutte entre les marins français et les Grecs, et d'une bagarre au cours de laquelle la Vénus aurait été gravement endommagée. Le 24 mai 1820, elle est hissée à bord de l'*Estafette*, et l'on sait comment, transportée à Paris, elle est offerte par le marquis de Rivière à Louis XVIII, le 1er mars 1821.

Il est fort important de déterminer ce qu'était au juste cette sorte de chambre où le marbre a été découvert. On a parlé d'une cachette, d'un magasin de chaufournier, sans citer d'autres opinions moins admissibles. Or, Dumont d'Urville fait mention d'une « niche » dont l'entrée « était surmontée d'un marbre de quatre pieds et demi environ de longueur, sur six à huit pouces de largeur ». Sur cette plaque était gravée une inscription, qu'il a pris soin de copier [1]. C'est une dédicace : « Bacchios fils de Satios, ayant été hypogymnasiarque, (a dédié) l'exèdre et... à Hermès et à Héraclès ». L'exèdre en question et la « niche » vue par Dumont d'Urville ne feraient-elles qu'un? Le fait nous semble avoir été établi, avec une parfaite évidence, par M. Furtwaengler [2], et l'on peut en tirer des conclusions fort nettes. La statue a été trouvée à l'endroit même qu'elle occupait au second et au premier siècles. Elle décorait une exèdre voisine du gymnase et consacrée aux dieux de la palestre, à Hermès et à Héraclès. Mais à quelle date se place la dédicace de l'exèdre? L'original de l'inscription étant perdu, il est difficile de se prononcer en toute certitude; il faut se contenter d'une approximation assez large, et indiquer comme limites, d'une part, la fin du second siècle, de l'autre, le milieu du premier siècle avant notre ère. Est-ce à dire cependant que la statue soit rigoureusement contemporaine de la dédicace? Nous ne le croyons pas. De même qu'au premier siècle un prêtre de Melos, Cl. Gallinus, con-

1. L'inscription est reproduite par Clarac, *Inscr. du Louvre*, pl. 54, 441 (n° 802) Βάκχιος Σατίου ὑπογυ[μνασιαρχήσ]ας τάν τε ἐξέδραν καὶ τὸ... Ἑρμαῖ Ἡρακλεῖ. Peut-être faut-il lire Σάττου; ce nom se trouve dans des inscriptions de Délos datant de 286 et 284 avant J.-C. *Bull. de corresp. hellén.*, VII, 1883, p. 105-106.

2. *Meisterwerke*, p. 615-617.

sacrait dans un sanctuaire d'Asclépios la belle tête Blacas, œuvre du quatrième siècle [1], de même le Bacchios de l'inscription a pu dédier une statue d'une date bien antérieure. M. Ravaisson a démontré en effet que la statue avait été restaurée dans l'antiquité [2]; peut-être est-ce au moment de son installation dans l'exèdre.

En même temps que la Vénus avait été trouvé un fragment de base portant une signature d'artiste incomplète «... ανδρος Μηνίδου 'Αντιοχεὺς ἀπὸ Μαιάνδρου ἐποίησεν » [3]. Personne n'ignore que la statue fut d'abord restaurée au Louvre avec ce fragment. Nous possédons sur ce point un témoignage formel, à savoir le dessin exécuté en 1821 par Auguste Debay à la demande de Louis David, et montrant le fragment rajusté à la plinthe actuelle (fig. 245)[4]. Plus tard il disparut, et n'a jamais été retrouvé. Ce morceau de marbre appartenait-il à la base aujourd'hui incomplète? C'est là une grave question, d'où dépend la solution d'un problème si souvent débattu, celui de la date et de l'auteur de la Vénus de Milo. Clarac affirme que ce fragment s'ajustait assez bien à la plinthe actuelle; il constate seulement des différences dans

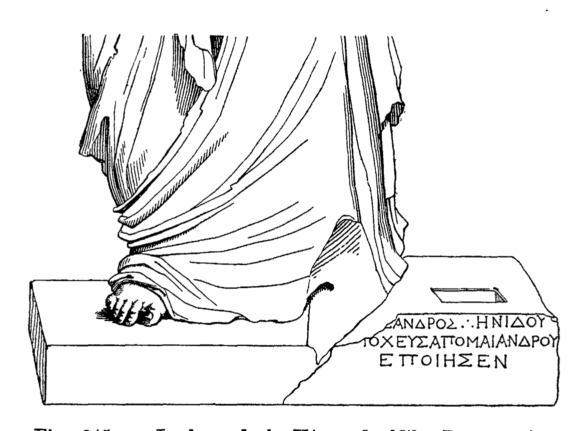


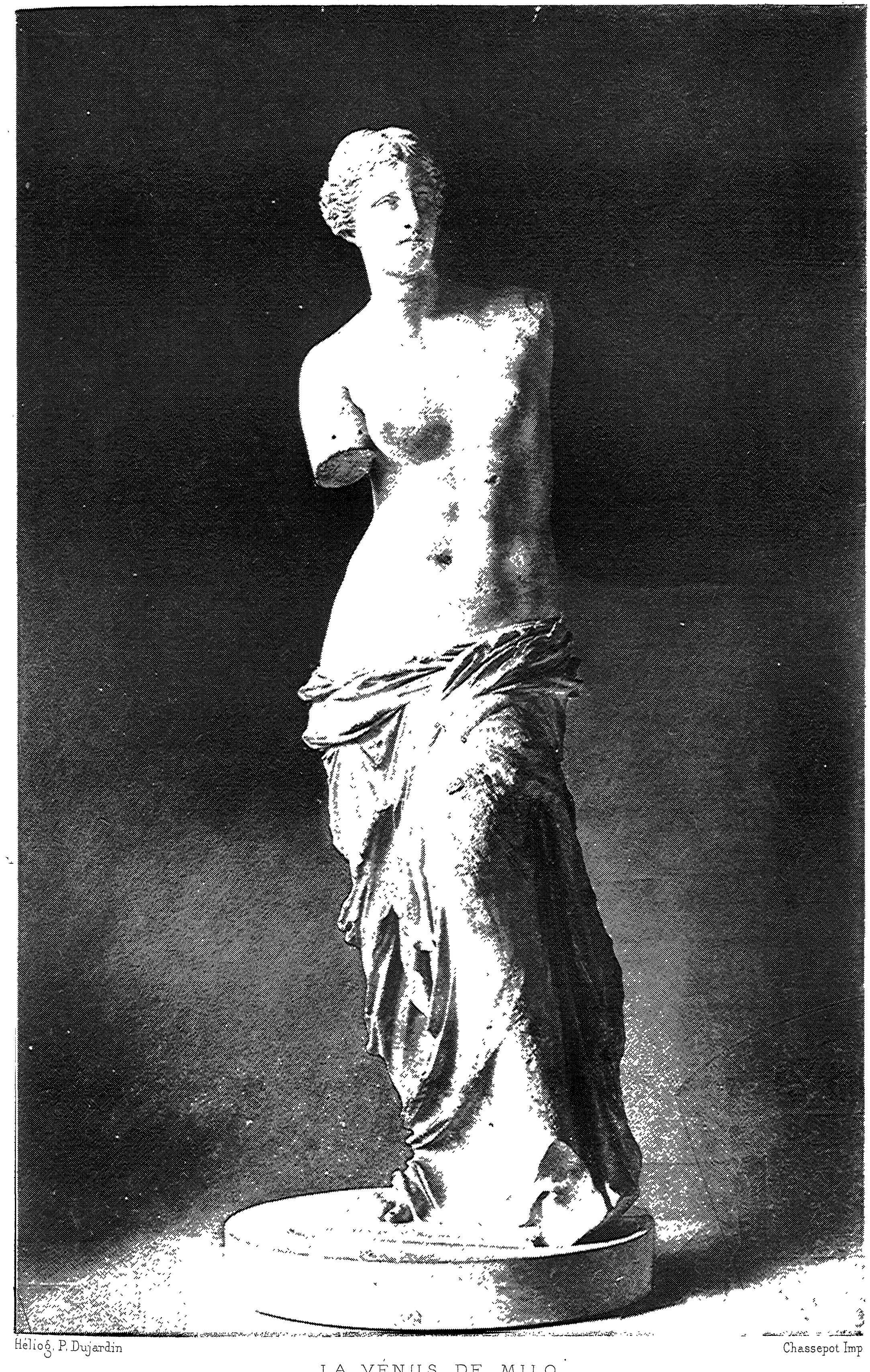
Fig. 245. — La base de la Vénus de Milo. Restauration primitive, d'après le dessin de Debay.

1. C'est la figure 185, page 363.
2. Ravaisson, *la Vénus de Milo*, p. 52-53.
3. Pour la bibliographie relative à l'inscription, voir Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 298. Est-ce M. de Marcellus qui a rapporté ce fragment? Il est certain que les témoignages de M. de Marcellus sont contradictoires. Dans un article de la *Revue contemporaine* (1854, p. 291) il se défend d'avoir vu, acquis, ou reçu une inscription grecque qui ferait « mention d'un sculpteur au nom mutilé ». Antérieurement, dans ses *Épisodes littéraires en Orient* (1821, I, p. 413), il protestait contre la hâte avec laquelle certains admirateurs de la Vénus l'attribuaient à Praxitèle. « La plinthe que j'enlevai, avec la statue, et avec d'autres inscriptions, donnerait un démenti formel à l'assertion de M. Waagen, s'il était démontré que ce marbre détaché faisait partie de la Vénus. On y lit, au début de la première ligne, le mot *Andros;* mais *Andros* n'est évidemment ici que la queue d'un nom propre dont la tête reste à trouver. » Le dessin de Voutier prouve que la base inscrite a été trouvée en même temps que la statue.
4. D'après Clarac, *Sur la statue antique de Vénus Victrix*.

la qualité du marbre, et songe à une restauration antique. Suivant lui, on aurait réparé cette partie de la base en recopiant le nom de l'artiste, et il conclut : « le nom qu'offrait la plinthe de la Vénus de Milo devait être celui de son auteur [1]. » Partisan résolu d'un groupement avec une autre statue, opposé aux vues de Clarac, Quatremère de Quincy ne conteste cependant pas que les deux parties pussent se raccorder; mais il explique le fait par une restauration exécutée avec un marbre pris au hasard. On a souvent invoqué ce double témoignage pour restituer avec le fragment perdu la base de la statue. Le dernier savant qui ait consacré à la Vénus de Milo une étude détaillée, M. Furtwaengler, s'en est emparé, pour proposer une restitution très ingénieuse, et qui, si elle était certaine, résoudrait toutes les difficultés [2]. La plinthe actuelle se compléterait par devant et sur le côté droit avec deux morceaux rapportés; la partie droite, surélevée comme un socle, aurait supporté le pied gauche, et offert sur sa face verticale la signature de l'artiste : c'est là que trouverait place le fragment disparu. Dès lors on connaîtrait l'auteur; ce serait [Agés]andros d'Antioche sur le Méandre. La statue, forcément postérieure à la fondation d'Antioche, se placerait à la fin du second siècle ou au début du premier siècle avant notre ère, de 150 à 50 environ, et le grand style de l'œuvre s'expliquerait par le mouvement de renaissance, qui, à cette date, ramène les sculpteurs à l'imitation des modèles classiques.

Parmi les systèmes proposés, aucun n'offre plus de rigueur ni de logique. Pourtant la théorie de M. Furtwaengler se heurte à de graves objections. 1° On se représente difficilement le pied gauche débordant la base, et faisant saillie juste au-dessus de l'inscription. 2° Dans les œuvres de la période comprise entre 150 et 50, la Vénus de Milo serait par ses caractères de style, tout à fait isolée. Il n'y a rien de commun entre le faire minutieux des œuvres de la renaissance néo-attique, et le style si large de la statue du Louvre. 3° Enfin, le dessin de Voutier montre que le prétendu fragment de base avec la signature appartenait au soubassement d'un hermès évidemment de date

1. Clarac, *ibid.*, p. 50.
2. *Meisterwerke* p. 608.



Héliog. P. Dujardin Chassepot Imp

LA VÉNUS DE MILO
(Musée du Louvre)

postérieure à celle de la statue. Or, c'est là un document rigoureusement contemporain de la découverte, et dont la valeur est indiscutable [1]. Il convient donc d'écarter du débat cette signature d'un artiste obscur, originaire d'Antioche sur le Méandre, et le problème attend encore une solution définitive. Nous n'avons pas la prétention de le résoudre en quelques mots. Nous nous bornerons à indiquer les conclusions qui nous paraissent les plus plausibles.

A quelle date placer le chef-d'œuvre du Louvre? Si l'on examine la technique de la statue, on observe des procédés d'exécution dont nous trouvons des exemples au début de la période hellénistique. La Vénus de Milo est faite de deux parties juxtaposées, sculptées dans des blocs différents. Le bras droit était rapporté; le pied gauche et une partie du socle étaient sculptés à part. M. Furtwaengler a montré que l'usage de ces pièces de rapport était familier aux sculpteurs hellénistiques [1]. On en trouve des exemples dans la période qui suit immédiatement le règne d'Alexandre, témoin la Victoire de Samothrace. Il y a là sinon une preuve, au moins une indication qui n'interdit pas de placer l'exécution de la statue à une date assez voisine de 320. Est-ce la perfection du style qui contredirait cette date? La Victoire de Samothrace nous a appris quelle maîtrise savent encore déployer, à la fin du quatrième siècle, les disciples plus ou moins directs de Scopas. Assurément la Vénus de Milo est d'une facture plus large, plus tranquille, moins soucieuse de la virtuosité et du raffinement. Examinez-la cependant sous l'aspect que lui prête notre planche XI; vous reconnaîtrez dans la ligne sinueuse du torse, dans le mouvement de la jambe gauche, une souplesse onduleuse qui trahit une certaine recherche, et en dépit de différences manifestes dans le style et dans la conception, vous y retrouverez la cambrure du torse, la saillie de la hanche, l'inégalité de niveau entre les deux épaules, et jusqu'au jet de la draperie retombante dont le sculpteur de la Victoire a tiré un si heureux parti. Voir dans la Vénus de Milo une œuvre exécutée au début de la pé-

1. M. S. Reinach a déjà indiqué cette objection, *Chronique d'Orient*, *Rev. arch.*, 1895, p. 107. Il reste toujours possible que la base en question avec l'hermès aient servi pour une restauration à une basse époque. Cf. Ravaisson, *la Vénus de Milo*, p. 51.

2. *Meisterwerke*, p. 604. Cf. Geskel Saloman, *Die Plinthe*, p. 17.

riode hellénistique, fort peu de temps après la mort d'Alexandre, nous semble une hypothèse tout à fait plausible [1].

Mais il faut distinguer entre l'exécution et l'invention. L'idée que la Vénus de Milo nous offre une adaptation libre d'un modèle déjà connu, est, croyons-nous, généralement acceptée. Ce modèle, devons-nous le faire remonter jusqu'au cinquième siècle, et le considérer comme une création d'un contemporain de Phidias? C'est là une question de sentiment. Pourtant, à voir la forme de la coiffure, la grâce onduleuse du mouvement, à tenir compte surtout de ce demi dévoilement dont nous avons plus haut esquissé l'histoire, nous songerions plutôt à une œuvre du quatrième siècle, et nous désignerions volontiers Scopas comme le créateur du type d'où dérive la Vénus de Milo [2]. Est-ce une copie, au sens rigoureux du mot? La question est aussi vite résolue que posée. Le sentiment personnel, l'étude manifeste du modèle vivant, certaines négligences voulues, trahissent une main de maître, et écartent l'idée d'une simple réplique. Une œuvre où l'artiste a mis une part de lui-même peut seule offrir ce caractère spontané, cette fraîcheur de style qui défient toute analyse. Quiconque a interrogé ce beau visage divin, empreint d'une grâce tranquille, et vu ce torse frémissant de vie s'animer sous les caresses de la lumière, a pu goûter dans toute sa plénitude un charme que les mots sont impuissants à rendre. Il y a des beautés qui ne se démontrent pas.

La restitution de la Vénus de Milo est une question toujours ouverte. Un fragment de bras, une main gauche tenant une pomme, tels sont les seuls éléments dont dispose la critique. Énumérer toutes les restitutions proposées, les discuter, c'est là une tâche qui dépasserait le cadre de cet ouvrage. Aussi bien, elles se ramènent à deux hypothèses: ou bien la Vénus de Milo était isolée, ou bien elle était groupée avec une autre statue, comme le suppose M. Ravaisson [3]. Nous sommes

1. C'est aussi le sentiment de M. Ravaisson, qui y reconnaît « une reproduction, quoique exécutée avec une grande liberté, à l'époque hellénistique, d'un modèle créé au siècle de Phidias ». *La Vénus de Milo*, p. 71.

2. Ce type, M. Furtwaengler le retrouve sans hésiter dans l'original de la Vénus de Capoue. Ce serait une Aphrodite se mirant dans un bouclier, exécutée par Scopas pour un temple de l'Acrocorinthe. *Meisterwerke*, p. 628 et suivantes.

3. M. S. Reinach a signalé les objections qu'on peut opposer à cette théorie : *Gaz. des Beaux-Arts, art. cité*, p. 392.



loin de méconnaître la portée des faits allégués à l'appui de cette théorie. Des groupes du Capitole, de Florence, du Casino Borghèse, reproduisent une statue du même type groupé avec un Mars. Mais nous avons seulement le droit d'en conclure que le motif, très connu, a été utilisé pour des adaptations postérieures. On le retrouve d'ailleurs dans des statues isolées, comme la Vénus de Capoue (fig. 246), et la Victoire de Brescia, et il a passé dans un des bas-reliefs de la Colonne Trajane, avec la Victoire écrivant sur un bouclier[1]. Si l'on admet l'hypothèse d'un groupement, la statue serait vue de profil. Nous préférons, pour notre part, une restitution qui la présente de face, et met en évidence le mouvement du torse heureusement rétabli par M. Ravaisson, lorsqu'il fit supprimer les cales de bois insérées en 1822, entre les

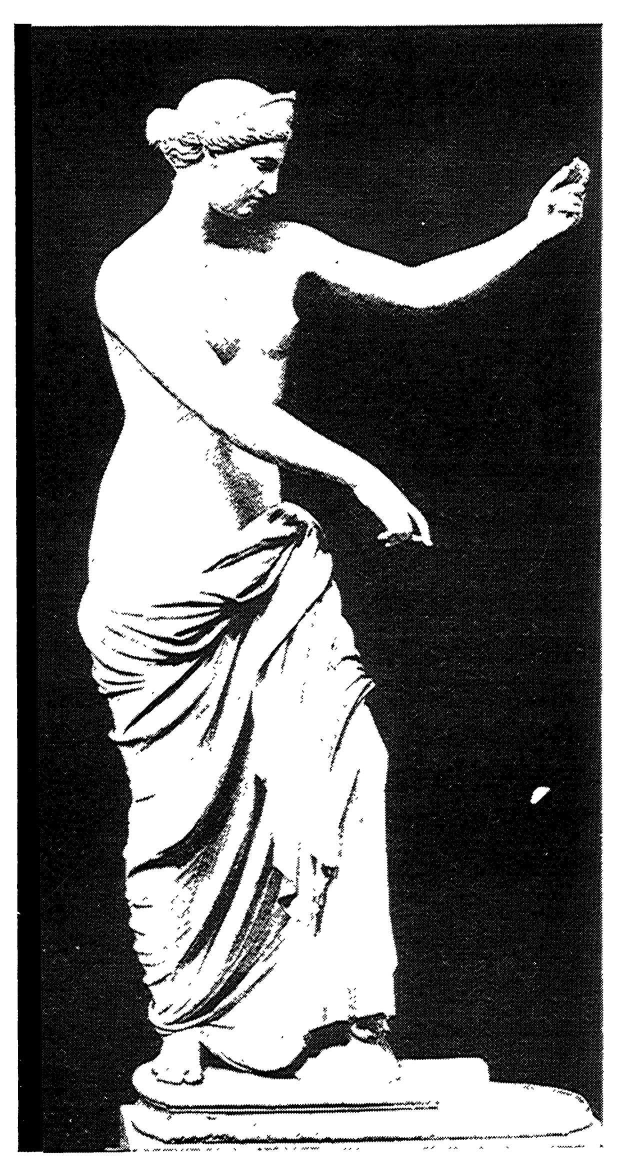


Fig. 246. — L'Aphrodite de Capoue (Musée de Naples).

1. Rappelons que l'hypothèse d'une restauration avec le bouclier a été soutenue par Millingen et par Overbeck, *Griech. Plastik*, II, 390.

deux parties de la statue. Quant à choisir entre les innombrables restaurations où s'est exercée l'imagination des érudits, c'est affaire de goût personnel. L'idée de placer à droite un accessoire, un hermès ou un pilier, nous semble assez conforme au goût hellénistique; elle se justifie d'ailleurs par l'exemple des terres cuites d'Asie Mineure, dont plusieurs reproduisent l'attitude et le mouvement de la Vénus [1]. Imaginer la main droite abaissée, et effleurant la draperie, est aussi très vraisemblable. La main gauche tenait la pomme, cela paraît hors de doute. Mais ni la pose du bras accoudé sur un haut pilier, comme le propose M. Furtwaengler, ni le geste bizarre inventé par M. Claudius Tarral [2] ne nous semblent satisfaire aux exigences de l'esthétique. Une restauration respectant l'harmonie des lignes, donnant à nos yeux un plaisir sans mélange, reste encore à trouver; et peut-être est-ce un attrait de plus que le mystère impénétrable dont s'enveloppe pour nous la radieuse beauté de ce torse mutilé.

Mieux connue, l'histoire de l'art en Asie Mineure et dans les îles, à la fin du quatrième siècle, nous ménagerait sans doute bien des surprises. On constaterait que le goût hellénistique ne se transforme pas brusquement, et que les modèles du quatrième siècle sont toujours en faveur. Quand ils imitent les œuvres célèbres de Praxitèle, ses Éros, sa Cnidienne, les modeleurs de figurines suivent l'exemple des statuaires : l'art industriel nous indique à quelles sources puise encore la sculpture [3]. Si peu nombreux que soient les monuments conservés, leur témoignage confirme ce que les terres cuites nous font pressentir; on peut grouper des œuvres dont l'origine asiatique est certaine, et où l'on reconnaît bien des survivances du style classique. On reste encore dans la tradition des maîtres du quatrième siècle, avec une belle tête de bronze du British Museum, trouvée à Erzindjân, en Arménie (fig. 247). Un fin connaisseur a décrit « la chevelure aux tresses un peu lâches, les boucles qui flânent coquettement le long du cou, la plénitude sensuelle des joues, la suavité grasse de l'épiderme, le regard calme et franc des yeux grands ouverts [4]. » Mais nous ne songerions pas, avec Rayet,

1. Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina,* pl. VII. Furtwaengler, *Meisterwerke,* p. 627, fig. 126.
2. Goeler von Ravensburg, pl. 4.
3. Voir E. Pottier, *les Statuettes de terre cuite,* p. 176 et suivantes.
4. Rayet, *Mon. de l'art antique,* II, pl. 44. Brunn, *Denkmaeler,* 40.

à une œuvre praxitélienne. Ce morceau d'un style si large trahit plutôt la manière d'un élève plus ou moins direct de Scopas, travaillant vers la fin du quatrième siècle.

La prospérité de la ville de Tralles se développe surtout au temps des rois de Pergame. C'est un des centres asiatiques où nous verrons plus tard le mouvement hellénistique se manifester avec le plus de force. Il n'y en a que plus d'intérêt à y rencontrer, au troisième siècle, des œuvres inspirées par des modèles antérieurs à Alexandre. C'est d'abord une tête de femme du musée de Smyrne, où le style de Scopas se combine avec des formes hellénistiques pour le rendu de la chevelure [1]. C'est encore une tête de la collection du Belvédère à Vienne, achetée à Tralles, en 1871, par l'amiral de Millosicz [2]. Qu'elle dérive d'un original praxitélien ou d'une œuvre de l'école de Scopas, elle offre une parenté évidente avec la Vénus de Milo, et nous donne une excellente idée de la sculpture trallienne au troisième siècle. Un Apollon trouvé près du théâtre de Tralles, nous montre un exemple curieux d'une statue faite de morceaux rajustés, comme la Vénus de Milo; l'attitude languissante, le bras droit ramené au-dessus de la tête, nous rappellent un motif familier à l'école de Praxitèle (fig. 248) [3].



Fig. 247. — Aphrodite, tête en bronze, trouvée à Erzindjân (British Museum).

1. S. Reinach, *Bull. de corresp. hellén.*, 1882, p. 175-176, pl. III. La provenance indiquée est Tralles.

2. Benndorf, *Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich*, IV, 1880, p. 66, 72. R. von Schneider, *Uebersicht der Wiener Kunsthistorischen Sammlungen*, 1891, p. 78.

3. Nous avons publié la tête de la statue, *Rev. arch.*, 1888, I, p. 259, pl. XVI. Cf. Joubin, *Catal. des sculptures du musée impérial ottoman*, nº 9.

Enfin on rattache sans peine à la tradition de Scopas une charmante tête d'Aphrodite découverte à Pergame (fig. 249) [1]. On l'a parfois rapprochée de la Vénus de Milo; mais l'arrangement de la coiffure ne trahit qu'une très lointaine ressemblance, et le regard levé vers le ciel, la bouche entr'ouverte, lui donnent une tout autre expression que nous avons plus d'une fois relevée dans des œuvres de l'école de Scopas. Hésiterons-nous à reconnaître ici une adaptation hellénistique d'un type créé au quatrième siècle?



Fig. 248. — Apollon, torse trouvé à Guzel-Hissar, près du théâtre de Tralles (Musée de Tchinily-Kiosk, Constantinople).

Il faut descendre assez bas dans l'histoire des écoles asiatiques, pour constater une évolution plus décisive. Je ne sais si l'on est en droit d'attribuer à un artiste de l'Asie Mineure le Poseidon colossal découvert à Milo en 1877, et conservé à une place d'honneur au musée central d'Athènes (fig. 250) [2]. Mais j'incline à le croire, et l'œuvre ne paraît pas antérieure au début du second siècle. L'attitude est encore classique. La main droite appuyée sur le trident de bronze, le dieu retient de la main gauche les plis de l'himation qui couvre le bas

1. *Zeitschrift für bild. Kunst*, de Lützow, 1880, XV, 161. Murray, *Greek Sculpture*, pl. XXXII. Brunn, *Denkmaeler*, n° 159.

2. Voir notre article, *Bull. de corresp. hellén.*, XIII, 1889, p. 498, pl. III. Cf. Cavvadias, *Catalogue*, n° 235.

du corps. La physionomie est impérieuse, le port de tête hautain. En dépit des mérites de style, l'ensemble a un accent déclamatoire qui nous avertit que l'art incline vers la pompe et l'emphase. Le sculpteur a subi des influences venues de Pergame ou de Rhodes ; les liens qui rattachaient à la vieille Grèce l'art du troisième siècle se sont déjà relâchés.

Il serait intéressant de constater, dans la sculpture monumentale du troisième siècle, la persistance des principes de style appliqués au quatrième dans la décoration du Mausolée ou de l'Artémision d'Éphèse. Malheureusement nous ne trouvons pas d'exemples assez rigoureusement datés pour offrir des points de repère [1]. Il y a, il est vrai, un grand sanctuaire du troisième siècle dont la décoration sculpturale nous est connue. C'est le temple d'Artémis Leucophryné, construit par Hermogénès, à Magnésie du Méandre, et qui offre le premier exemple d'un temple grec pseudodiptère [2]. Grâce aux fouilles de Texier et de Clerget, le musée du Louvre possède environ 75 mètres de la frise, représentant un combat de Grecs et d'Amazones [3]. Le sujet est classique, et la



Fig. 249. — Tête de femme, trouvée à Pergame (Musée de Berlin).

1. On connaît des sculptures provenant du temple de Dionysos à Téos, et attribuées au second siècle. Mais le temple a été remanié à l'époque romaine. Pullan, *Antiquities of Ionia*, IV, pl. XXII-XXV. Une médiocre frise en relief dont les fragments sont encastrés dans les murailles de la citadelle turque de Cos, ne provient certainement pas de l'Asclépiéion. Les fragments sont publiés par Benndorf et Niemann, *Reisen in Lykien und Karien*, I, pl. 11-111, p. 13.

2. Rayet et Thomas, *Milet et le golfe Latmique*, p. 123.

3. Rayet et Thomas, *Milet*, pl. 4. Clarac, II, 117, C.-J.

composition est traitée dans le même esprit qu'au Mausolée; mais l'exécution est tellement grossière dans certaines parties, qu'on peut se demander si la frise, dans son ensemble, est vraiment contemporaine de la construction du temple [1]. On sait qu'au second siècle le temple fut réparé et subit de nouveaux remaniements à l'époque romaine [2]. L'hypothèse d'une restauration romaine de la frise reste toujours possible, et ce n'est pas sur une œuvre aussi médiocre que nous pouvons juger la sculpture monumentale du troisième siècle en Asie Mineure.

On reste au contraire dans la tradition du meilleur style avec la belle frise en marbre de Paros, découverte à Rome, et conservée à la Glyptothèque de Munich [3]. La destination architecturale de la frise est attestée par les deux pilastres qui coupent la composition en trois parties : une partie centrale, correspondant à la longueur du mur de la cella; deux autres plus courtes, qui pouvaient, comme au Théséion, prolonger la frise au-dessus des portiques latéraux. A voir la direction des figures, convergeant vers le centre, on reconnaît une grande composition décorative, d'une parfaite unité. Le cortège nuptial de Poseidon et d'Amphitrite, tel est le sujet developpé par le sculpteur avec une brillante fantaisie. Au centre, le couple divin, assis sur un char que traînent deux jeunes Tritons, l'un jouant de la lyre, l'autre soufflant dans une conque marine (fig. 251). Derrière, suivent trois Néréides; la première, demi-couchée sur la croupe d'un hippocampe, enveloppée par les replis de la queue de sa monture, semble faire une libation; deux autres, portées par un dragon marin et un Triton, se laissent indolemment bercer sur les flots. Cependant une partie du cortège vient au-devant des époux divins : c'est d'abord Doris, la mère d'Amphitrite, tenant les torches nuptiales (δᾷδες νυμφικαί), et montée sur un cheval de mer, puis une nymphe marine, portant un coffret à bijoux; deux Néréides, dont l'une, vue de dos, s'appuie sur la croupe d'un jeune

1. Cf. Raoul Rochette, *Journal des savants*, oct. et novembre 1845. En annonçant les résultats des fouilles nouvelles entreprises à Magnésie du Méandre par MM. Humann et Kern, M. Doerpfeld exprime les mêmes doutes. *Mittheil. Athen*, XVI, 1891, p. 265.

2. O. Kern, *Arch. Anzeiger*, 1894, p. 122.

3. Brunn, *Beschr. der Glypt.*, nº 115; Baumeister, *Denkmaeler des klass. Alt.*, pl. LXII.

Triton, complètent le cortège bondissant que portent sur les flots de la mer des montures fantastiques (fig. 229).



Fig. 250. — Poseidon, statue de marbre, trouvée à Milo (Musée central d'Athènes). H. 2 m. 17.

On a parfois rapproché cette frise d'un groupe de Scopas, du chœur de divinités marines qui se trouvait à Rome, dans le temple de Neptune élevé par Cn. Domitius [1]. Mais les analogies entre une frise

1. Urlichs, *Skopas*, p. 125.

et un groupe de statues ne peuvent guère résider que dans le sujet. L'originalité de la composition apparaît nettement, si l'on examine l'habileté de l'arrangement, l'art avec lequel le sculpteur a associé aux figures humaines les formes bizarres des êtres marins. Le caractère pittoresque de la frise annonce déjà le goût hellénistique, et les petits amours qui guident les montures des Néréides dénoncent une date postérieure au règne d'Alexandre. La frise de Munich semble appartenir au début du troisième siècle. Elle montre une curieuse alliance



Fig. 251. — Les noces de Poseidon et d'Amphitrite. Fragment d'une frise sculptée (Munich, Glyptothèque).

de la fantaisie hellénistique et du grand style décoratif, encore tout pénétré des influences du quatrième siècle.

§ 3. — L'ÉCOLE DE LYSIPPE.

On s'explique aisément que l'école de Lysippe ait un rôle très brillant sous les premiers successeurs d'Alexandre. La réputation du grand artiste de Sicyone, sa situation privilégiée à la cour de Macédoine, assurent à ses élèves la faveur des princes grecs. Surtout, avec ses qualités de novateur, il semble avoir pressenti que des conditions nouvelles allaient présider au développement de l'art; formés par un tel maître, ses disciples sont très préparés à comprendre les exigences de leur clientèle, à multiplier ces compositions d'ensemble, ces figures colossales qui orneront les capitales des royaumes hellénistiques. L'é-

cole de Sicyone est d'ailleurs une de celles dont nous pouvons le mieux suivre l'histoire au troisième siècle. Elle compte en effet de nombreux représentants, parmi lesquels il faut citer tout d'abord les propres fils de Lysippe, Daïppos, Boëdas, et Euthycratès.

Daïppos est à l'apogée de son talent vers 296 [1]. Fidèle aux traditions de l'école, il exécute pour Olympie les statues des athlètes Callon et Nicandros. Son chef-d'œuvre est la statue que les critiques romains appelaient le *Perixyoménos,* et où il est facile de deviner une variante du sujet traité par Lysippe dans l'*Apoxyoménos.* Boëdas n'est connu que par une seule œuvre, un personnage dans l'attitude de la prière, l'*Adorans* signalé par Pline [2]. Il est fort séduisant d'établir un rapprochement entre l' « Adorant » de Boëdas et une statue de bronze de Berlin, dont l'intérêt est encore rehaussé par les sou-

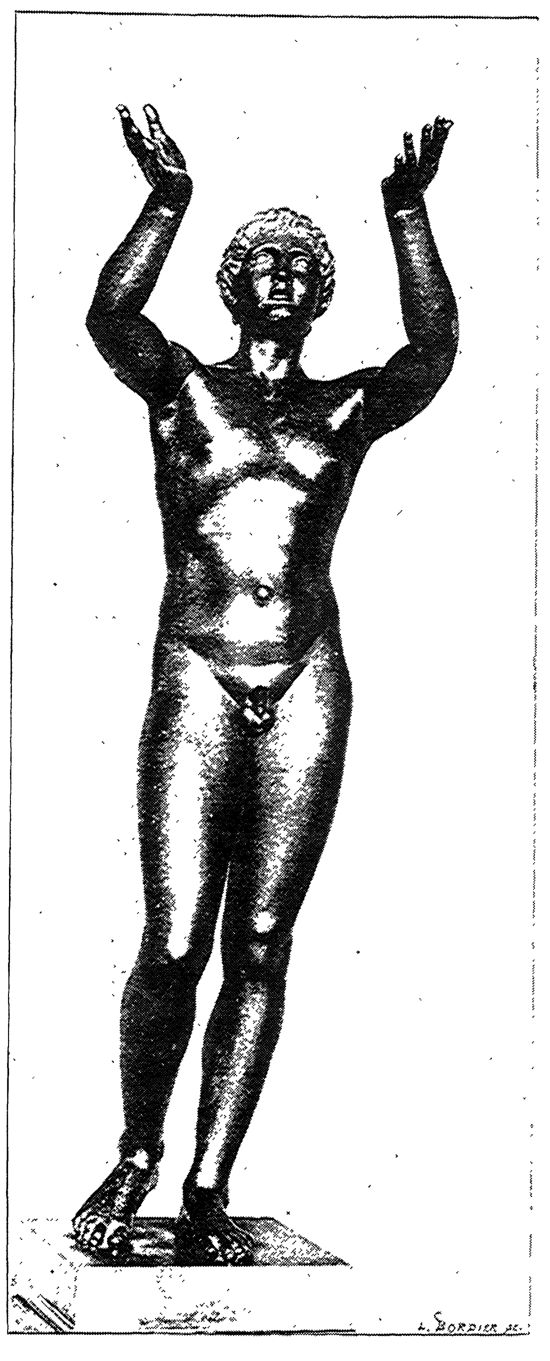


Fig. 252. — L'enfant en prière, statue en bronze (Musée de Berlin). Hauteur, 1 m. 28.

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 36. Cf. Overbeck, *Schriftquellen*, nos 1516-1520.
2. *Ibid.*, 34, 73.

venirs qui s'y rattachent (fig. 252). Avant de prendre place au musée de Berlin, « l'enfant en prière » a passé en effet par bien des mains [1]. Apporté sans doute à Venise, en 1586, avec la collection du patriarche d'Aquilée, il fut acheté, sur les conseils du peintre Le Brun, par le surintendant Fouquet, et jusqu'au moment de sa disgrâce, il orna sa somptueuse résidence de Vaux-le-Vicomte. C'est certainement par l'ordre de Fouquet que furent restaurés les bras, car le ton noir du bronze rappelle la patine des bronzes français du temps de Louis XIV. En 1717, le fils de Fouquet, le marquis de Belle-Isle, le vendit au prince Eugène; il appartint ensuite au prince de Lichtenstein, qui le vendit à Frédéric II, et il décora la terrasse de Sans-Souci. En 1806, Napoléon Ier lui fit prendre le chemin de Paris, et la statue y resta jusqu'en 1812; elle fut alors rendue à la Prusse. Sans être une œuvre de premier ordre, le bronze de Berlin se recommande cependant à l'attention par une réelle valeur d'art. « L'enfant en prière » est un jeune garçon représenté debout, fléchissant légèrement la jambe droite, dirigeant son regard vers le ciel, et élevant les deux mains avec un geste d'adoration. Le type de la tête, le rendu de la chevelure, les proportions, tout, dans cette œuvre élégante et correcte, rappelle la manière de Lysippe. Faut-il en faire honneur à Boëdas? L'attribution reste une hypothèse, mais elle a au moins pour elle une certaine vraisemblance.

Si l'on en juge par les sujets que traite Euthycratès, il est, lui aussi, un disciple docile de son père [2]. Une chasse d'Alexandre, qu'on voyait à Thespies, un combat de cavalerie, font songer à l'ex-voto de Delphes et au groupe de Dion exécutés par Lysippe. Un Héraclès, à Delphes, était sans doute inspiré par une statue du maître. Nous ne savons rien du Trophonios d'Euthycratès; mais des quadriges, un cheval, des chiens de chasse, cités avec éloge, témoignent qu'à l'exemple de son père, l'artiste de Sicyone aborde avec succès les figures d'animaux. Pourtant il est loin de réunir toutes les qualités de Lysippe; il lui manque l'élégance et la souplesse; de l'héritage pa-

1. L'historique de la statue a été fait par Conze, *Jahrb. des arch. Inst.*, I, 1888, p. 1-13. Pour la bibliographie, voir *Beschr. der ant. Skulpturen zu Berlin*, n° 2. Elle est reproduite dans Brunn, *Denkmaeler*, n° 283.

2. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 66. Des textes suspects (Tatien, *adv. Graecos*, 52, p. 114, 53, p. 116) lui attribuent des portraits de femmes.



ternel, il n'a recueilli que la sévère tenue de style, le soin impeccable dans l'exécution. Au moins a-t-il le mérite de former des élèves qui continuent la tradition de l'école. Un des plus célèbres est Tisicratès, admirateur passionné de Lysippe, habile à s'assimiler la manière du grand maître [1]. Les connaisseurs romains goûtaient fort son vieillard thébain, ses portraits de Démétrios et de Peucestès. Xénocratès, qu'on rattachait soit à l'école de Tisicratès, soit à celle d'Euthycratès, les dépassait tous deux par sa fécondité [2]. Chose curieuse, cet artiste qui étudie à Sicyone, et qui, à l'exemple des anciens maîtres argiens, compose un traité sur son art, est d'origine attique. C'est le même, sans doute, qui émigre à Pergame, et met son talent au service d'Attale [3]. Le fait vaut la peine d'être noté, car il nous renseigne dès maintenant sur les origines composites de l'école pergaménienne.

Parmi les autres sculpteurs de l'école de Lysippe, plusieurs, comme Phanis et Thoinias nous sont fort mal connus. Mais le Sicyonien Eutychidès, à la fois peintre et sculpteur, a une physionomie moins effacée [4]. Ses œuvres étaient recherchées à Rome; parmi les richesses d'art réunies par Asinius Pollion, on admirait son Dionysos et son Eurotas, dont le style, disaient les connaisseurs, était plus coulant que l'eau du fleuve. Mais le chef-d'œuvre auquel il devait sa réputation était une grande statue de bronze doré représentant la Tyché d'Antioche. La légende avait mêlé à son histoire un épisode dramatique. Au dire d'un apologiste chrétien, quand Séleucos I Nicator fonda la ville d'Antioche au pied du mont Silpius, en l'année 300, on immola aux dieux une jeune fille, et l'artiste dut reproduire dans la statue les traits de la victime [5]. Nous avons heureusement sur l'œuvre d'Eutychidès des renseignements plus sérieux que le roman recueilli par l'écrivain byzantin. Un marbre du Vatican nous en a conservé une copie réduite (fig. 253) [6], et l'identification est certaine, car sans parler des répliques connues par les petits bronzes, les témoignages numismati-

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 67.
2. Pline, *Ibid.*, 34, 83.
3. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 154 k. Il travaille aussi à Oropos, *ibid.*, nºs 135 *a*, 135 *b*.
4. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen*, nºs 1530-1535.
5. J. Malalas, *Chronogr.*, XI, p. 276. Cf. Allègre, *La déesse grecque-Tyché*, p. 194.
6. Helbig-Toutain, *Guide*, I, nº 376. Brunn, *Denkmaeler*, nº 154.

ques ne laissent aucune place au doute. Quand Tigrane prend le titre de roi de Syrie, en 83 avant J.-C., il fait figurer sur ses monnaies la Tyché d'Antioche (fig. 254) et le même emblème reparaît sur les monnaies de la ville jusque vers la fin de l'Empire romain [1]. Grâce à tous ces documents, nous pouvons nous faire une idée exacte de la statue monumentale fondue par le bronzier de Sicyone. Personnifier la ville d'Antioche dans une figure allégorique, rappeler le choix heureux qui en avait désigné l'emplacement, telle est la conception qu'il avait réalisée. La ville est identifiée avec sa Tyché, c'est-à-dire avec la Fortune qui préside à ses destinées. Une belle jeune femme noblement drapée, la tête ceinte d'une couronne tourelée, est assise sur un rocher auquel elle s'appuie nonchalamment de la main gauche; le coude droit posant sur le genou, elle tient la glane d'épis qui symbolise la richesse du sol, et ses regards semblent errer avec complaisance sur les fertiles campagnes où jaunissent les moissons. A ses pieds, un jeune homme émerge du sol et étend les bras avec un geste de nageur; c'est le fleuve Oronte, dont le cours souterrain reparaît à la lumière près du coteau que couronne la ville.



Fig. 253. — La Tyché d'Antioche (Rome, Vatican).

1. Percy Gardner, *Types of greek coins*, pl. XV, fig. 32. Head, *Histor. num.*, p. 649, fig. 346. Babelon, *Catal. des monn. grecques*, I, *Les rois de Syrie, d'Arménie et de Commagène*, Introduction, p. CCII, cf. pl. XXIX, fig. 8-15, et page 213. Le Cabinet des médailles possède des petits bronzes qui reproduisent le type de la Tyché. Babelon et Blanchet, *Catal. des bronzes antiques de la Bibl. nationale*, nos 607-608.

L'œuvre d'Eutychidès ne se recommande pas seulement par une heureuse conception plastique; elle introduit encore dans la sculpture un thème nouveau, destiné à un rapide succès. La Tyché d'Antioche n'est plus, en effet, l'antique divinité du bonheur et de la fortune déjà familière à l'art grec archaïque; c'est la Fortune de la ville, c'est-à-dire la ville elle-même. Or, personnifier une cité autrement que par sa divinité poliade ; rompre avec la tradition qui avait si longtemps suffi aux maîtres classiques, quand ils représentaient Athènes sous les traits d'Athéna, Samos sous la figure de Héra; donner en un mot à l'image même de la ville une sorte de réalité concrète, c'était assurément une nouveauté. Il est possible que l'idée fût dans l'air dès le quatrième siècle. Le théâtre avait pu contribuer à lui donner naissance, car dans une pièce d'Anaxandride intitulée « les Villes » (Πόλεις), on voyait les cités grecques, en costume féminin, sollicitées par des ambassadeurs égyptiens [1]. Mais c'est dans la statue d'Eutychidès qu'elle trouve pour la première fois sa traduction plastique. Si l'on examine le détail, on est frappé de voir apparaître un attribut souvent reproduit par l'art moderne; nous voulons parler de la couronne tourelée. C'est encore là une conception nouvelle; car si la poésie grecque avait déjà créé l'image poétique de « la couronne de tours », [2] il ne semble pas que la sculpture s'en fût emparée avant Alexandre. Il a fallu un contact plus étroit avec l'Orient sémitique pour que l'art grec adoptât ce type de la couronne murale, dérivée de la haute coiffure cannelée et dentelée qui désignait comme « la maîtresse » l'Astarté syrienne [3]. Peut-être cette transformation s'est-elle faite dans les pays voisins de la Syrie, à Chypre par exemple, où la couronne tourelée apparaît déjà sur les monnaies du quatrième siècle ; mais la Tyché d'Eutychidès est la plus ancienne statue grecque où nous constations la présence d'un attribut destiné à devenir classique. Dès lors un type est créé; la figure allégo-



Fig. 254. — La Tyché d'Antioche (Monnaie de Tigrane).

1. Cf. Allègre, *ouv. cité*, p. 190.
2. Ἀπὸ δὲ στεφάναν κέκαρσαι πύργων. Euripide, *Hécube*, 910.
3. Sur l'origine de cet attribut, voir Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, notice de la pl. XXV.

rique de la cité a trouvé son expression la plus heureuse. Est-il besoin de rappeler quelle fortune elle va faire dans l'art hellénistique et gréco-romain? Il nous suffira de citer un exemple très caractéristique. Quatre statuettes d'argent de basse époque romaine, trouvées à Rome, représentent les grandes villes du monde ancien; Rome, avec le casque et le sceptre; Constantinople, avec la patère et la corne d'abondance; Alexandrie, avec la couronne tourelée, et un épi de maïs dans chaque main; Antioche, enfin, avec le type et les attributs que lui prête la statue d'Eutychidès [1]. L'allégorie est si heureusement conçue, elle répond si bien aux exigences de la sculpture, que l'art moderne a pu l'adopter sans y rien changer; la Tyché d'Antioche est proche parente de ces statues de cités guerrières ou commerçantes qui ornent nos places publiques.

En exécutant des statues colossales comme le Zeus de Tarente et l'Héraclès de Sicyone, Lysippe donnait à ses élèves un exemple qui ne devait pas être perdu. L'un d'eux, Charès de Lindos, semble s'être fait dans ce genre une sorte de spécialité; tout au moins les deux œuvres que nous connaissons de lui le désignent comme un artiste qui voit grand, comme un fondeur habile à jeter au moule d'énormes masses de bronze. C'est d'abord une tête colossale en bronze, dédiée au Capitole par le consul P. Lentulus, et fort admirée des Romains; c'est surtout le fameux Colosse de Rhodes, que Philon de Byzance signale parmi les sept merveilles du monde [2]. Une épigramme de l'Anthologie nous apprend que la statue représentait Hélios, la principale divinité de l'île; mais nous ne sommes renseignés ni sur l'attitude, ni sur le style, car on a depuis longtemps fait justice de la légende moderne qui plaçait le colosse à l'entrée du port, tenant un fanal, chacun des pieds posant sur un des môles, de telle sorte que les jambes formaient une arche gigantesque sous laquelle pouvaient passer les vaisseaux. Caylus a le premier réfuté cette erreur très accréditée, et restée, malgré tout, fort populaire [3]. D'une œuvre aussi célèbre, nous ne connaissons guère que l'histoire.

1. Sur l'ensemble de la question, voir l'intéressant travail de Percy Gardner, *Countries and Cities in ancient Art. Journal of Hellen. Studies*, 1888, pl. V, p. 47.

2. Philon de Byzance, *De sept. mirac. mundi*, p. 14. Cf. Hygin., *fab.* 223, Cassiod. *Var.*, VII, 15.

3. Caylus, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, XXV, p. 360 et suivantes.

La date peut en être déterminée, grâce au témoignage de Polybe et de Pline [1]. Cinquante-six ans après l'érection de la statue, vers 225/4, un tremblement de terre provoqua une telle secousse que le colosse se brisa à la hauteur des genoux, et fut projeté sur le sol. C'est donc au plus tard en 281/0 que Charès y avait mis la dernière main [2]. Or cette date suit d'assez près un événement important de l'histoire de Rhodes. En 304/5, Démétrios Poliorcète mit le siège devant la ville; mais l'assaillant eut beau battre les murs avec de puissantes machines de guerre, et faire avancer près des remparts sa redoutable hélépole, une tour revêtue de métal et montée sur huit roues : devant la résistance obstinée des défenseurs, il dut quitter la place, abandonnant son matériel de siège. Les Rhodiens en retirèrent 300 talents qui furent consacrés à l'exécution du colosse. Charès y travailla douze ans.

Il est bien rare que l'énormité des dimensions ne nuise pas aux qualités du style; ces œuvres colossales, qui semblent un défi ou une gageure, provoquent plus souvent la curiosité que l'admiration. Haut de 70 coudées, c'est à dire de 32 mètres environ [3], le colosse de Rhodes frappait surtout les spectateurs par la puissance de sa masse. Tombé de son piédestal, et gisant sur le sol, il n'en était pas moins un sujet d'étonnement. Quelques mots de Pline nous donnent un échantillon des réflexions qu'échangeaient les visiteurs : « Peu d'hommes peuvent avec leurs bras en embrasser le pouce; les doigts sont plus gros que la plupart des statues. » On ne manquait pas de regarder, par l'ouverture béante des fractures, les masses de pierres que Charès avait fait entasser à l'intérieur pour assurer la solidité de la statue. On dissertait sur la technique de l'œuvre, où, suivant la remarque de Caylus, le bronze avait été « jeté en tonnes, c'est-à-dire par parties qui se raccordaient et se plaçaient les unes sur les autres [4]. »

1. Polybe, V, 88; Pline, *Nat. Hist.*, 34, 41. Voir, pour l'historique de la statue, O. Lüders, *Dre Koloss von Rhodos*, Hambourg, 1865.

2. M. Lüders (p. 6) propose de reporter dix ans plus tôt l'achèvement de la statue. Le texte de Pline est en effet le suivant « LVI post annum terrae motu prostratum ». Or le meilleur manuscrit donne la variante « LLVI post annum » ce qui permettrait de corriger le chiffre et de lire LXVI.

3. C'est le chiffre donné par une épigramme métrique que cite Strabon, XIV, p. 652. Le même chiffre est mentionné par Pline, *Nat. Hist.*, 34, 41.

4. La technique est décrite par Philon de Byzance, *De sept. mirac. mundi*, IV, p. 14.



Mais de jugements sur le style, nous n'en possédons aucun, à part la brève appréciation de Lucien qui loue le soin du travail dans une œuvre aussi considérable[1]. Le colosse de Charès eut la fin la plus prosaïque. Lorsque les Arabes s'emparèrent de Rhodes, en 653 de notre ère, leur chef, Moavieh, le fit mettre en pièces, et les débris transportés en Syrie, vendus à l'encan, furent achetés par un Juif d'Émèse ou de Our en Chaldée qui en chargea, dit-on, neuf cent quatre-vingt chameaux[2].



Fig. 255. — Tête d'athlète. Bronze trouvé à Olympie Face (Musée d'Olympie).

Avec l'école de Lysippe, nous voyons déjà se dessiner nettement le mouvement hellénistique. Des allégories aussi nouvelles que la Tyché d'Antioche, des œuvres aussi ambitieuses que le colosse de Rhodes, voilà des symptômes significatifs. Il n'est pas moins intéressant de constater que les artistes formés à Sicyone sont attirés vers le monde oriental qui s'hellénise, ou vers les villes destinées à devenir les principaux foyers de l'art hellénistique. Aucune école, semble-t-il, ne prépare mieux la transition entre le style du quatrième siècle, et les formes nouvelles qui vont bientôt prévaloir. Nous devons donc chercher à mesurer son influence, en interrogeant les œu-

1. Lucien, *Jup. trag.*, 11.

2. Constantin Porphyrogénète, *De admin. imper.*, 21. Cf. Cecil Torr, *Rhodes under the Byzantines*, p. 13.

vres anonymes qui paraissent en dériver plus ou moins directement.

Nous le savons déjà, la statuaire athlétique est restée en faveur à Sicyone; on ne cesse pas d'y couler en bronze les images d'athlètes vainqueurs qui iront prendre place sous les platanes de l'Altis. Mais le réalisme a accompli son œuvre, et fait dévier vers le portrait un genre où les maîtres du cinquième siècle n'avaient vu que l'occasion de traiter des types généralisés. Un exemple frappant nous est fourni par une superbe tête de bronze, découverte dans les fouilles d'Olympie (fig. 255)[1]. A n'en pas douter, cette tête est un portrait, et un portrait d'une impitoyable vérité. Ce visage aux traits accusés, au nez tombant, aux yeux enfoncés sous un front bossué, à la lèvre inférieure un peu saillante, respire une énergie brutale, une volonté têtue, mise uniquement au service de la force physique. Avec un véritable raffinement de naturalisme, l'artiste a indiqué les oreilles tuméfiées, rendu l'aspect rude de la barbe, emmêlé les mèches révoltées d'une chevelure en broussaille, que comprime mal le mince ruban auquel s'attachait la



Fig. 255 *bis*. — Tête d'athlète. Bronze trouvé à Olympie. Profil (Musée d'Olympie).

1. *Ausgrabungen zu Olympia*, V, pl. 21-22. B. *Olympia, die Bronzen*, pl. II, cf. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 323. Brunn, *Denkmaeler*, n° 247.

couronne d'olivier sauvage. Le réalisme hellénistique s'épanouit dans cette œuvre d'une facture solide et puissante, où nous reconnaissons sans difficulté la main d'un bronzier sicyonien du troisième siècle.

De tels morceaux nous renseignent immédiatement sur la direction où s'est engagée la statuaire athlétique. Le réalisme y règne sans partage. Veut-on pousser l'enquête plus loin, chercher ce que produisent, au cours de la période hellénistique, des principes de style aussi nettement formulés? On s'adressera à une œuvre certainement plus récente, mais relevant de la même tradition d'art que la tête d'Olympie. En 1884, les travaux entrepris à Rome, près de la Via Nazionale, pour la construction du nouveau théâtre, ont amené la découverte d'une remarquable statue de bronze, conservée aujourd'hui au musée des Thermes (fig. 256)[1]. C'est un pugiliste, assis dans une attitude lasse, les bras reposant sur les cuisses. Les avant-bras sont couverts et protégés par le ceste, épais gantelet fait de lanières de cuir, maintenues par des agrafes de métal; ce lourd appareil, destiné à donner aux coups un effet redoutable, laisse seulement passer les doigts qui semblent raidis et gourds. A voir

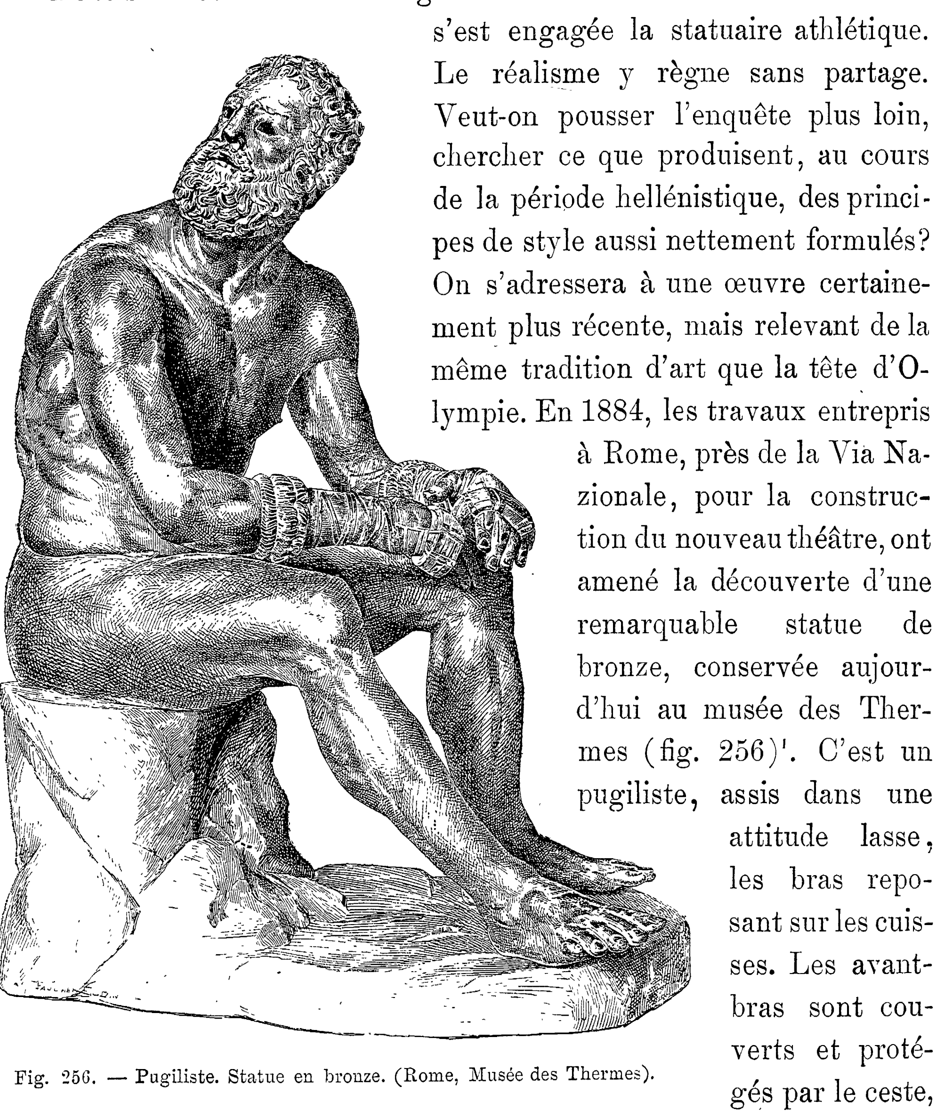


Fig. 256. — Pugiliste. Statue en bronze. (Rome, Musée des Thermes).

1. *Antike Denkmaeler*, I, pl. IV. Helbig-Toutain, *Guide*, II, nº 964.

le type du visage, on se demande si le réalisme peut aller plus loin; c'est une vraie face de brute, où l'on ne peut lire que l'orgueil stupide de la force. Le nez aplati, comme si les cartilages en avaient été écrasés à coups de poing, la bouche entr'ouverte, avec la lèvre supérieure un peu en retrait sur des gencives démunies de leurs dents, les oreilles déformées, tuméfiées, où ruissellent des gouttes de sang, voilà des détails caractéristiques rendus par le sculpteur avec un extraordinaire accent de vérité. Il a pris sur nature ce type de l'athlète professionnel, devenu si fréquent, lorsque les grands jeux de la Grèce ont perdu leur caractère national; il l'a vu ainsi, se reposant après sa victoire, comme un animal fatigué, et tournant vers le public un visage meurtri et sanglant qui semble quêter les applaudissements. Un réalisme aussi résolument affirmé indique une date assez avancée dans la période hellénistique, et nous hésiterions à voir dans la



Fig. 257. — Statue-portrait d'un prince grec. Statue de bronze, trouvée à Rome (Rome, Musée des Thermes).

statue des Thermes une œuvre dérivée directement de l'école de Lysippe. Mais c'est bien à de telles conceptions que doit aboutir le naturalisme dont les artistes de Sicyone ont si hardiment proclamé les droits.

Un genre appelé à jouir d'une singulière faveur est celui de la statue-portrait. L'art hellénistique multipliera les images officielles des chefs d'États, des personnages célèbres, et la flatterie des villes grecques leur donnera souvent la nudité héroïque. Or Lysippe semble avoir été le principal créateur du genre. La célèbre statue d'Alexandre appuyé sur sa lance a certainement servi de modèle pour les effigies de ces princes grecs qui se piquaient d'imiter dans sa tenue et dans ses allures le conquérant de l'Asie. On songe en effet à un prototype de cette nature, en examinant une statue de bronze du musée des Thermes, découverte dans la même fouille qui a livré le pugiliste au repos (fig. 257)[1]. Si le personnage qu'elle met sous nos yeux a la musculature puissante d'un athlète, l'attitude de commandement éveille plutôt l'idée d'un chef de guerre. Appuyé sur un sceptre ou sur une lance, la main gauche négligemment ramenée derrière le dos, il regarde devant lui avec une expression hautaine. Les traits sont accusés; une courte barbe, indiquée par un travail de gravure, couvre les joues, le menton, et la lèvre supérieure. Le type est assez individuel pour qu'on ait cherché à identifier le personnage à l'aide des monnaies, et le nom d'Alexandre I Bala, roi de Syrie, proposé par M. Rossbach, peut être admis avec une certaine vraisemblance[2]. En tout cas, la statue est bien une œuvre hellénistique enlevée à quelque ville grecque, car une main romaine a brutalement gravé sur la poitrine des lettres et des chiffres, indiquant l'endroit où le bronze devait être placé.

Il serait facile de multiplier les exemples. Mais nous avons seulement voulu montrer à quel point reste vivace l'influence du style de Lysippe. De tous les éléments qui se combinent pour donner naissance à de nouvelles formes d'art, elle représente assurément le plus fécond et le plus actif. Faut-il rappeler le témoignage si formel des terres cuites

1. *Antike Denkmaeler*, I (1886), pl. 5. Helbig-Toutain, *Guide* II, nº 965.
2. Rossbach, *Arch. Anzeiger, Jahrb. des arch. Inst.*, VI, 1891, p. 69. Cf. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 597, note 3.

d'Asie-Mineure? Personne n'ignore combien les types lysippiques sont familiers aux coroplastes de Myrina et de Smyrne, et cette faveur dont ils jouissent auprès d'une clientèle populaire prouve assez clairement qu'ils répondent au goût du temps. Si ces conclusions sont justes, nous apercevons nettement par quelle transition la sculpture hellénistique se rattache à l'art de la vieille Grèce; nous pouvons donc abandonner les anciennes écoles pour nous diriger vers les centres nouveaux où l'hellénisme va manifester sa vitalité.

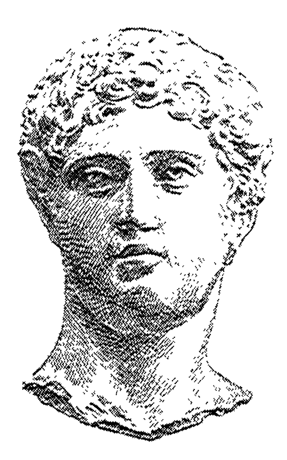


Fig. 257 *bis.* — Tête d'athlète. Terre cuite de Smyrne.
(Musée du Louvre).

CHAPITRE II

LES ÉCOLES ASIATIQUES — I. PERGAME

Au nord du golfe d'Élaea, sur la côte orientale de l'Asie Mineure, s'ouvre une grande plaine fertile, arrosée par le Kaïkos, aujourd'hui le Bakir-Tschaï. Dans son cours inférieur, le fleuve contourne les contreforts du mont Pindasos; il reçoit alors deux petits affluents, le Sélinus et le Kétios, qui enserrent à l'est et à l'ouest une colline escarpée, en forme de cône tronqué, élevée de 270 mètres au-dessus de la plaine. Au pied de cette acropole se groupent aujourd'hui des maisons basses à toits plats, parmi lesquelles se dressent les minces silhouettes des minarets et les pointes sombres des cyprès. C'est la ville turque de Bergama, modeste héritière de l'emplacement occupé jadis par la capitale des Attalides.

Avant le troisième siècle, Pergame n'a qu'une histoire obscure. Quand la conquête d'Alexandre a refoulé les Perses établis dans la plaine du Kaïkos, Lysimaque fait choix de la citadelle de Pergame pour y enfermer son trésor, 9,000 talents, dont il confie la garde à l'eunuque Philétairos. En 283, profitant de la révolte qui soulève les villes d'Asie contre Lysimaque, le gardien infidèle se proclame indépendant. Grâce aux troubles que provoquent la mort de Lysimaque, tué à la bataille de Koroupédion, et l'assassinat de Séleucos, il peut, sans être inquiété, léguer à son neveu Eumène la citadelle et le trésor. Eumène arrondit l'héritage, s'empare de toute la vallée du Kaïkos, et c'est un royaume, sauf le nom, que recueille à sa mort, en 241, son successeur Attale. Mais pour assurer la sécurité du nouvel État de Pergame, Attale doit soutenir de longues luttes contre des

voisins incommodes et redoutables, récemment établis en Asie Mineure, contre les Galates. Vers 279, attirées par la faiblesse du royaume macédonien, des tribus gauloises avaient envahi la Thessalie, pillé l'Étolie et la Phthiotide, et poussé jusqu'à Delphes une pointe hardie. Une de ces bandes avait traversé la Thrace, et, arrivée sur les bords de l'Hellespont, l'avait franchi pour se mettre au service du roi de Bithynie, Nicomède, qui leur concéda un territoire, autour de Pessinonte et d'Ancyre. A vrai dire, c'étaient de terribles hôtes que ces Galates dont les trois tribus, Trocmes, Tectosages et Tolistoboïes traitent l'Asie Mineure en pays conquis, rançonnent les villes et pillent les campagnes. Un moment le roi de Syrie, Antiochos I Soter, peut les contenir, et après une bataille où les éléphants mettent en déroute la cavalerie galate, il les refoule dans les limites de leur territoire. Bientôt, cependant la situation devient menaçante. Les Galates se sont mis à la solde du frère de Séleucos II, Antiochos Hiérax, et bataillant soit pour celui qui les paye, soit pour eux mêmes, se retournant parfois contre leurs alliés, ils tiennent toute la péninsule sous la terreur de leurs brigandages. Seul l'État de Pergame est assez fort pour leur résister, et le nouveau dynaste, Attale, défend énergiquement ses frontières. Une première victoire remportée près de Pergame, à la suite de laquelle Attale prend le titre de roi, est suivie d'une série de combats heureux, livrés contre Antiochos Hiérax et ses alliés Galates, tantôt à Aphrodision, tantôt près du Kaïkos, tantôt sur l'Hellespont [1]. Le danger des invasions galates est écarté, et après un long règne, Attale I laisse en 197, à son successeur Eumène II, un royaume qui s'étend de la mer Égée jusqu'au Taurus. De 197 à 159, Eumène II poursuit les succès d'Attale, ajoute à ses États de nouvelles provinces, embellit sa capitale, et en fait, au dire de Strabon, une des plus belles cités du monde grec. On sait comment, après le règne du frère d'Eumène, Attale II, et les cinq années remplies par les sanglantes folies d'Attale III, Rome hérite, en 133, du riche domaine créé par les successeurs de l'eunuque Philétairos.

Nous ne pouvons ici raconter en détail l'histoire des découvertes

1. Voir Thraemer, *Die Siege der Pergamener über den Gallier*, programme du gymnase de Fellin 1877. Koehler, *Histor. Zeitschrift* de Sybel, XLVII, p. I et suivantes.

qui nous ont rendu les monuments de Pergame [1]. Les fouilles commencées en 1869 par l'ingénieur allemand, Carl Humann, et poursuivies avec succès de 1878 à 1880, n'ont pas seulement enrichi d'une imposante série de marbres le musée de Berlin; elles ont livré à l'histoire de l'art des documents tout nouveaux, mis au jour l'ensemble des édifices accumulés par les Attalides sur l'acropole de Pergame, et révélé ce qu'était une de ces grandes capitales hellénistiques, créées de toutes pièces, avec un goût décoratif et un sentiment de la symétrie monumentale qu'on aurait vainement cherchés dans les anciennes cités grecques. On déchiffre aujourd'hui fort aisément le plan de la ville royale, assise sur des terrasses que limitaient des murs de soutènement, et couronnée par les édifices de l'Acropole [2]. Le visiteur curieux d'admirer les monuments élevés par Attale I et par Eumène II, suivait une voie principale qui le conduisait sur une première plate-forme, occupant toute la largeur de la montagne; il traversait l'Agora, entourée de portiques; s'arrêtait devant une statue d'Hermès tenant une corne d'abondance qui servait d'horloge hydraulique, et du côté où s'élevait un petit temple de Dionysos, il pouvait embrasser d'un coup d'œil la perspective d'une longue terrasse donnant accès au théâtre. Arrivant à une plate-forme supérieure, il admirait la masse imposante que formait le grand autel de Zeus et d'Athéna, orné d'une profusion de sculptures. Continuant à gravir la rampe ménagée au flanc de la montagne, il franchissait la porte de l'Acropole, protégée par une haute tour, et se trouvait sur un vaste plateau, long de 80 mètres. A l'ouest se dressait le temple d'Athéna Polias Niképhoros, le plus ancien sanctuaire de Pergame. Sur le terre-plein, c'était tout un peuple de statues, effigies des princes de la famille royale, groupes de bronzes

1. Pour la bibliographie relative aux fouilles, voir Trendelenburg, art. *Pergamon*, dans Baumeister. Nous citerons surtout le rapport de MM. Conze, Humann, Bohn, Stiller, Lolling et Raschdorff, *Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon, Jahrb. d. K. preuss. Kunstsammlungen*, I, 1880, p. 127-224; Conze, Humann, Bohn, *ibid.*, 1882. Les fouilles seront publiées dans un ouvrage d'ensemble, dont plusieurs parties ont déjà paru. *Altertümer von Pergamon*, II, *Das Heiligthum der Athena Polias Nikephoros*, par Bohn; Berlin 1885; IV, *Die Theater-Terrasse*, par Bohn; V, 2, *Das Trajaneum*, par Stiller et Raschdorff, 1895; VIII, *Die Inschriften von Pergamon*, par Max Fraenkel, Fabricius et Schuchhardt, Berlin, 1890-1895.

2. Pour la topographie de Pergame, voir Trendelenburg, art. *Pergamon*, dans Baumeister. Cf. l'exposé sommaire de Thiersch, *Die Koenigsburg von Pergamon*, Stuttgart, 1883, et Conze, *Sitzungsb. der Berl. Akad.*, 1884, p. 7-15.

rappelant les victoires des Attalides. A l'est et à l'ouest, s'offrait la belle ordonnance régulière de deux grands portiques se raccordant à angle droit, et formés d'une colonnade à deux étages. Entre les colonnes ioniques de l'étage supérieur courait une balustrade couverte de panneaux sculptés, montrant des trophées d'armes grecques ou galates [1] : décoration pittoresque et originale, premier exemple de ces trophées de victoire que l'art romain multipliera sur les arcs de triomphe. A l'étage supérieur du portique nord, s'ouvraient, suivant toute vraisemblance, les salles d'une bibliothèque fondée par Eumène, et qui pouvait rivaliser avec celle d'Alexandrie. Près de là, sinon dans les mêmes salles, les Attalides avaient réuni une partie de leurs richesses d'art, dont le choix attestait un goût curieux et éclairé. La collection royale comprenait en effet des œuvres très variées, les Charites vêtues du primitif Boupalos, un Apollon de bronze de l'Éginète Onatas, le *symplegma* de Képhisodote le jeune. Deux statues, dont l'une est celle d'Athéna, ont été retrouvées dans les fouilles ; elles représentent, dans cette galerie, le grand style attique du cinquième siècle [2]. Nous voyons là comme la première manifestation du dilettantisme érudit, et les conséquences méritent d'en être signalées : grâce aux ressources qu'offraient la bibliothèque et le musée royal, Pergame devait devenir le principal centre des études consacrées à l'histoire de l'art grec. On connaît moins bien la partie la plus élevée de l'Acropole, occupée par le palais du roi. Un grand temple consacré à Trajan, atteste que les Romains avaient modifié la disposition de la terrasse supérieure. Mais les Attalides avaient heureusement choisi l'emplacement de leur résidence ; d'un coup d'œil ils pouvaient embrasser l'aspect d'une ville superbe qui était leur œuvre, et où tout parlait de leur gloire.

1. Voir Hans Droysen, *Die Balustradenreliefs*, dans les *Altertümer von Pergamon*, t. II, 1885, p. 96 et pl. XLIII-L.

2. Conze, *Sitzungsberichte der preuss. Akad.*, 1893, p. 207. Winter, *Weibliche Figur aus Pergamon*, *Arch. Anzeiger*, 1894, p. 43. Sur la collection d'art des Attalides, voir Fraenkel, *Altertümer von Pergamon*, VIII, n° 48-50.

§ 1. — LA SCULPTURE A PERGAME.

LES EX-VOTO D'ATTALE I.

On a quelquefois comparé les rois de Pergame aux Médicis ; goûts somptueux, passion pour les arts, voilà en effet des traits communs ; mais la différence, c'est que la nouvelle capitale n'avait pas, comme Florence, de vieilles traditions d'art. L'école de Pergame est, comme la ville elle-même, une création des Attalides. Est-ce même à proprement parler une école que ce groupe d'artistes de cour, d'origines très diverses, associés pour une œuvre collective, pour l'embellissement d'une résidence princière et pour la glorification de la famille royale ? Sans doute, pendant plus d'un siècle qui s'écoule entre l'avènement d'Attale I et l'annexion romaine, une collaboration persistante à la même œuvre, dans un même centre, entraîne une certaine unité de direction. En ce sens, il y a bien un art pergaménien. Mais il y a aussi plusieurs générations d'artistes. Nous devons donc chercher à distinguer entre ceux de la première heure, et ceux qui bénéficient d'une sorte de tradition établie.

Pline signale parmi les bronziers renommés des artistes qui ont travaillé à Pergame. « Plusieurs artistes ont représenté les combats d'Attale et d'Eumène contre les Gaulois : Isigonos, Phyromakhos, Stratonikos, Antigonos, qui a écrit des ouvrages sur son art [1] ». Ces maîtres sont-ils contemporains, et que savons-nous de chacun d'eux ? [2] Le nom d'Isigonos est certainement inexact. M. Michaelis a démontré qu'il doit être remplacé par celui d'Épigonos, un sculpteur connu par d'autres textes, et dont l'activité à Pergame, sous le règne d'Attale I, est attestée par plusieurs inscriptions. Épigonos a bien la physionomie d'un artiste du troisième siècle. Au dire de Pline, il traite les mêmes sujets qui constituent le répertoire des sculpteurs attiques et sicyoniens : portraits de philosophes, de comédiens, d'athlètes [3]. A Pergame, on a retrouvé

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 84. « Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos praelia, Isigonus, Phyromachus, Antigonus qui volumina condidit de sua arte. »

2. Voir, sur cette question, Urlichs, *Pergamenische Inschriften*, Wurzbourg, 1883. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, p. 117. Trendelenburg, art. *Pergamon*, dans Baumeister, II, p. 1229. Michaelis, *Jahrb. des arch. Inst.*, VIII, 1893, p. 131.

3. Pline, *ibid.*, 36, 87.



deux fois sa signature sur des bases qui devaient supporter des statues-portraits[1]. Il travaille déjà pour les dynastes pergaméniens avant 263, et exécute pour le vieil Attale, le père d'Attale I, un quadrige commémoratif d'une victoire olympique. Il occupe sans doute à la cour d'Attale I une place privilégiée, car son nom figure sur la base d'un grand monument, élevé en l'honneur du roi par un de ses généraux, Épigénès, et par les officiers et les soldats qui avaient combattu avec succès contre Antiochos Hiérax et les bandes galates[2]. C'était un groupe considérable, que dominait la statue d'Attale. Par analogie, il est permis de restituer sa signature dans une inscription mutilée provenant du monument triomphal consacré après les dernières victoires sur Antiochos et les Galates[3]. Dès lors nous pouvons pressentir ce qu'étaient deux des statues les plus vantées d'Épigonos : un « sonneur de trompe » (*tubicen*) et « un enfant caressant sa mère morte »[4]. On le verra plus loin : il y a de bonne raisons pour les rattacher au grand ex-voto d'Attale. Tous ces rapprochements sont assez concluants pour que nous n'hésitions guère à placer Épigonos dans le groupe des sculpteurs les plus anciens. Il faut sans doute y joindre des artistes dont les noms nous sont connus par des inscriptions de Pergame[5] : Xénocratès, un élève des disciples de Lysippe, dont nous avons déjà parlé; un Thébain, Myron, qu'il n'est pas interdit d'identifier avec le bronzier mentionné par Pline, et dont on voyait à Smyrne une statue de vieille femme ivre[6]; un autre héritier d'un nom célèbre, Praxitèle, probablement un Athénien. Les signatures de ces artistes se lisent sur des bases retrouvées dans les fouilles, et appartenant, suivant toute vraisemblance, aux monuments de victoire d'Attale I; ils sont donc les contemporains d'Épigonos.

La date des autres maîtres mentionnés par Pline reste plus douteuse.

1. Fraenkel, *Inschriften von Pergamon*, n°s 31-32. Loewy, *ibid.*, n°s 157, 157 *a*.

2. Fraenkel, *ouv. cité*, n° 29. 'Ε[π]ιγόνου ἔργα. Cf. Loewy, *ibid.*, n° 154 *i*.

3. Fraenkel, n° 22. Loewy, n° 154 c. ['Απὸ τῆς ἐν Φρ]υγίᾳ τῇ ἐφ' Ἑλλ[ης- |[πόντῳ πρὸς] 'Αντίοχοι μάχης. | ['Επιγ]όνου ἔ[ργα.

4. « Epigonus... praecessit in tubicine et matri interfectae infante miserabiliter blandiente. » Pline, *Nat. Hist.*, 34, 88.

5. Loewy, *ibid.*, n° 154, p. 121.

6. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 33. Cf. Weisshäupl, 'Εφημ. ἀρχ., 1891, p. 151.

Antigonos, à la fois artiste et critique, auteur d'un traité sur la toreutique et d'une biographie des peintres célèbres, peut encore appartenir au groupe le plus ancien[1]. Stratonikos de Cyzique est surtout connu comme toreuticien; mais on ne saurait le dater avec certitude. Quant à Phyromakhos, originaire d'Athènes, il est permis de le considérer comme un des sculpteurs d'Eumène II[2]. Une inscription de Délos le montre en effet associé à son compatriote Nikératos, qui travaille pour Eumène II, ainsi que nous l'apprend un autre texte délien[3]. C'est le même qui exécute pour le Niképhorion de Pergame une statue célèbre d'Asclépios enlevée en 156 par Prusias II roi de Bithynie; et nous savons qu'il était en même temps sculpteur et peintre[4]. Voilà donc, semble-t-il, deux groupes d'artistes, les uns contemporains d'Attale I, les autres continuant sous Eumène l'œuvre de leurs devanciers. Nous devons d'abord nous arrêter aux monuments signés par les plus anciens.

Dans le péribole du temple d'Athéna Polias Niképhoros, les fouilles ont mis à découvert une série de bases, formées d'un noyau plein avec des dalles de couverture en marbre gris-bleu[5]. Les plaques horizontales portent encore des traces de trous de scellement pour des statues de bronze, avec les signatures d'artistes dont nous avons parlé. Sur les plaques verticales, des inscriptions énuméraient les victoires d'Attale. Ce sont les débris du grand monument triomphal[6]. Si les nombreuses statues de bronze groupées sur ces bases ont disparu, nous pouvons au

1. Michaelis, *Jahrbuch des arch. Inst.*, VIII, 1891, p. 131.

2. Urlich, *Pergamen. Inschriften*, p. 23.

3. Νικήρατος Φυρόμα[χος Ἀθηνα]ῖοι ἐπόησαν. Loewy, nº 118. Nikératos est nommé seul dans une autre inscription de Délos, Loewy, nº 147. Cf. Homolle, *Monuments Grecs,* nº 8, 1879, p. 44.

4. Pline, 34, 146. Pline le place vers l'olympiade 121. Mais c'est une erreur qui a été réfutée par Brunn, *Griech. Künstler*, I, 443. Il ne me paraît pas prouvé que, outre le Phyromakhos de la frise de l'Érechthéion, il y ait eu un autre sculpteur de ce nom. Le Phyromakhos de Pergame peut être également l'auteur d'un Priape (*Anthol. gr.*, II, 120, 9) et du quadrige d'Alcibiade (Pline, 34, 80). Il est à remarquer que Nikératos avait aussi représenté Alcibiade (Pline, 34, 80).

5. *Altertümer von Pergamon,* II, p. 84. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, p. 114. Trendelenburg, art. *Pergamon,* dans Baumeister, p. 1231.

6. Voir M. Fraenkel, *Das grosse Siegesdenkmal Attalos des ersten, Philologus,* 1895, LIV, p. 1. M. Fraenkel pense que le monument glorifiait toute la série des victoires remportées sur Antiochos Hiérax et les Galates. Il serait donc un peu postérieur à la fin de ces guerres, c'est-à-dire à 228. L'inscription suivante pourrait être considérée comme la dédicace générale : Βασιλεὺς Ἄτταλος τῶν κατὰ πόλεμον | ἀγώνων χαριστήρια Ἀθηνᾶι : *Pergamen. Inschriften*, nº 21. Loewy, *Insch. gr. Bildh.*, 154 a.



moins, grâce à deux copies conservées, apprécier assez exactement le style des originaux perdus. Les travaux les plus récents ont confirmé le jugement très juste de Raoul-Rochette, qui, en 1830, rapprochait des sculptures pergaméniennes deux œuvres conservées à Rome : le prétendu *gladiateur mourant* du Capitole, et un groupe faisant alors partie de la collection Ludovisi, où l'on avait longtemps reconnu Arria et Paetus se donnant la mort[1]. Le style, l'imitation évidente d'origi-

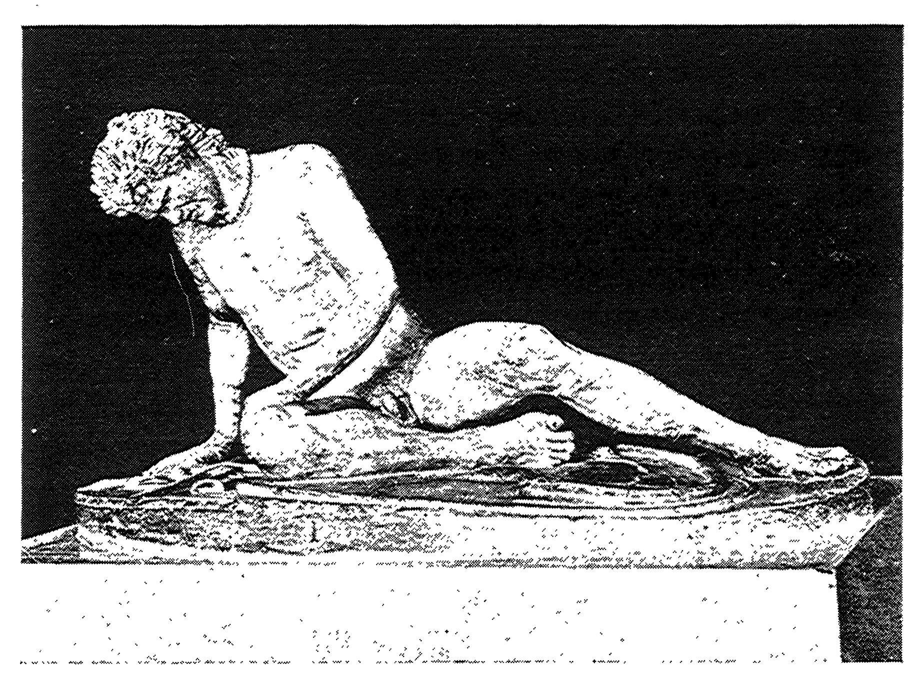


Fig. 258. — Gaulois mourant (Rome, Musée du Capitole).

naux en bronze, et jusqu'à la matière, un marbre asiatique provenant soit du Sipyle soit de l'île de Fourni, tout cela établit entre les deux monuments une étroite parenté, et permet d'y voir des copies, exécutées en Asie Mineure, d'après des bronzes appartenant au grand ex-voto d'Attale. Le soi disant gladiateur est un Gaulois blessé, le flanc droit percé d'un coup d'épée[2], le cou orné du *torques* d'or (fig. 258). Étendu sur son bouclier, il a laissé tomber à ses pieds la trompe de

1. Pour l'histoire des théories relatives à ces deux monuments, voir S. Reinach, *Rev. arch.*, XII, 1888, p. 280-281.

2. Helbig-Toutain I, nº 533. M. Belger a bien montré que le Gaulois ne s'est pas frappé lui-même, comme on l'a dit quelquefois, *Jahrb. des arch. Inst.*, II, 1888, p. 150-152.

guerre où tout à l'heure il sonnait la charge. Appuyé sur le bras droit, qu'il écarte de sa blessure saignante, la tête penchée, les traits contractés par la douleur, mais le visage encore fier et résolu, il attend stoïquement la mort prochaine. En lui-même, le sujet d'un combattant blessé à mort n'a rien de bien nouveau; combien de fois, depuis les frontons d'Égine, l'art grec ne l'a-t-il pas reproduit! Pourtant si l'on examine le type et la complexion du personnage, on rend bien vite justice à l'originalité de la donnée : c'est la première fois qu'apparaît le type du barbare du Nord, traité avec un souci scrupuleux de la vérité. Ce visage rasé, sauf la lèvre supérieure qui a gardé la moustache, cette chevelure drue, plantée bas sur le front, relevée en mèches hérissées, cette puissante ossature, voilà bien des traits conformes à la description si connue de Diodore[1]; voilà bien un de ces Galates « à la haute stature, à la peau humide et blanche », à la chevelure blonde, rendue plus rutilante par des frictions d'onguent à la chaux, et retroussée sur le sommet de la tête, « de telle sorte qu'elle faisait ressembler les Gaulois à des Satyres ou à des Pans ». A une observation si précise de l'exactitude ethnographique, se joint par surcroît une exécution très vivante, très serrée dans le détail, qui fait de la statue capitoline une œuvre excellente. On comprend aisément qu'un tel morceau ait été pour son mérite propre, détaché d'un ensemble; dès lors est-il téméraire d'y reconnaître le « sonneur de trompe » d'Épigonos, où, au dire de Pline, l'artiste s'était surpassé?

Le groupe Ludovisi, aujourd'hui au Musée Boncompagni, offre des qualités semblables, avec une mise en scène plus dramatique (fig. 259)[2]. C'est un épisode sanglant d'une des déroutes si rudement infligées aux envahisseurs. Plutôt que de laisser aux mains de l'ennemi sa femme vivante, un Gaulois lui a donné lui-même le coup mortel. Elle s'affaisse mourante, soutenue par le bras du barbare qui ne lui survivra pas, car il se plonge son épée dans la gorge, en jetant aux Grecs un furieux regard de défi. Le même réalisme, la même vigueur de style se retrouvent dans ce groupe, dont la silhouette hardiment lancée dénonce assez clairement la copie d'un bronze.

1. Diodore de Sicile, V, 28.
2. Helbig-Toutain, *Guide*, II, nº 884.

Nous connaissons dès lors deux des principaux morceaux du monument triomphal. Comme Épigonos y avait certainement travaillé, et que son *tubicen* en faisait partie, il est fort séduisant d'y rattacher une autre de ses œuvres également vantée par Pline, « l'enfant caressant sa mère mourante »[1]. On verra plus loin ce sujet reparaître dans une nouvelle série de sculptures pergaméniennes, mais plutôt comme une adaptation que comme une création originale.[2] Suivant une hypothèse très vraisemblable, c'est d'une mère gauloise qu'il s'agit, et le groupe devait trouver sa place sur une des bases de l'Acropole de Pergame. Peut-être Épigonos en avait-il trouvé l'idée première dans un tableau du peintre thébain Aristeidès montrant, après l'assaut d'une ville, une femme blessée à mort, et son enfant lui prenant le sein. Faire d'une Gauloise l'héroïne de cette scène émouvante, c'est



Fig. 259. — Gaulois et Gauloise. Groupe en marbre (Rome, Musée Boncompagni).

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34.
2. Il s'agit de l'ex-voto consacré à Athènes par Attale. Dans un très intéressant mémoire, M. Michaelis a supposé qu'Épigonos était aussi l'auteur des statues d'Athènes, et que le sujet en question y figurait pour la première fois. *Jahrb. des arch. Inst.*, VIII, 1893, p. 119. Nous nous rallions plus volontiers à l'opinion développée par M. S. Reinach, *Revue des Études grecques*, VI, 1894, p. 37-44.

là une pensée qui pouvait facilement se présenter à l'esprit du sculpteur; tout au moins, entre un tel sujet et celui du groupe Ludovisi, la communauté d'inspiration est évidente.

Faut-il insister sur la nouveauté de ces conceptions? Jamais la sculpture n'avait fait un appel aussi direct au pathétique, au drame, aux émotions violentes qui parlent aux nerfs autant qu'à l'âme; jamais elle n'avait représenté, avec un tel luxe de détails réalistes et de blessures saignantes, des scènes dont l'effet est sûr : barbares s'entr'égorgeant, guerriers mourants, enfants caressant le cadavre de leur mère. Mais si les artistes de Pergame nous apparaissent comme d'habiles dramaturges, ils ont d'autres mérites, peut-être plus solides. Avec eux, entre dans l'art grec ce qu'on peut appeler la vérité ethnographique. La sculpture gréco-romaine leur empruntera le type désormais fixé de ces barbares du Nord, Gaulois ou Germains, dont les Romains connaîtront à leur tour le courage et l'audace[1].

Ce thème des défaites galatiques, les artistes de Pergame l'ont plus d'une fois repris. Un peintre s'en était inspiré dans un tableau célèbre qu'on voyait parmi les œuvres d'art de l'Acropole; une terre cuite de Myrina, représentant un éléphant qui foule aux pieds un Galate, reproduit peut-être un groupe sculptural appartenant au même cycle[2]. Nous allons voir les types barbares reparaître dans un nouvel ex-voto qui est aussi l'œuvre des sculpteurs d'Attale I. En l'année 201, le vainqueur des Galates visite Athènes. Il y est reçu avec des honneurs extraordinaires. C'est sans doute en souvenir de ce voyage qu'il consacre sur l'Acropole d'Athènes un monument votif, comprenant, comme celui de Pergame, tout un ensemble de figures réparties en quatre séries : une Gigantomachie, le combat des Athéniens et des Amazones, la bataille de Marathon, enfin la défaite des Galates en Mysie. D'après Pausanias, l'ex-voto se trouvait placé près du mur sud de l'Acropole[3]. Les statues étaient de petites dimensions, hautes de deux coudées, c'est-à-dire d'environ un mètre; et elles étaient assez voisines du mur pour que, un

1. Voir l'étude de M. S. Reinach : *les Gaulois dans l'art antique, Rev. arch.*, 1888, II, p. 273, et 1889, I, p. 10, 317.
2. Pottier et S. Reinach, *la Nécropole de Myrina*, p. 318, pl. X.
3. Pausanias, I, 25, 2.

jour de tempête, la violence du vent ait pu en faire tomber une dans le théâtre de Dionysos [1]; c'étaient donc des bronzes d'une fonte assez légère. Par analogie avec les groupes de Pergame, on peut croire que les figures étaient disposées sur des bases, supportées elles-mêmes par un soubassement. Un grand massif en pierre calcaire, large de 5 mètres, encore en place près du mur sud de l'Acropole, provient peut-être du soubassement à plusieurs niveaux où s'étageaient les groupes [2].

Les musées de Naples, du Vatican, et du palais ducal à Venise, le Louvre et le musée d'Aix possèdent plusieurs statues, plus petites que nature, étroitement apparentées entre elles pour le style, et dont la matière, ce même marbre à l'épiderme lustré employé pour la statue du Gaulois capitolin, dénonce encore la communauté d'origine. Avec une rare sagacité, Brunn a le premier rapproché ces marbres disséminés, et reconnu qu'ils nous conservent les copies de dix originaux en bronze appartenant à l'ex-voto d'Attale [3]. Pour les sujets, ils concordent exactement avec la courte description de Pausanias, et l'on n'éprouve aucune difficulté à les répartir entre les quatre groupes mentionnés par le périégète. A la Gigantomachie appartient le Géant que la statue du musée de Naples montre étendu sans vie, une peau d'animal enroulée autour du bras gauche, la main droite tenant encore dans les doigts entr'ouverts la poignée d'une épée (fig. 260). Du combat d'Amazones, nous ne connaissons qu'une figure, l'Amazone morte, qui, de la collection Farnèse, a passé au musée de Naples (fig. 261). Ce marbre a pris un nouvel intérêt, depuis que M. Michaelis en a retrouvé un dessin, exécuté vers 1540 par un artiste de Bâle, avant la restauration qui en a modifié le caractère [4]. C'est bien la même figure, mais groupée avec un enfant qui prend le sein de la guerrière morte, gisant sur le sol près de sa

1. Plutarque, *Vie d'Antoine*, § 60.

2. Michaelis, *Mittheil. Athen*, II, p. 5 et suivantes. Il est fort inutile aujourd'hui de discuter la théorie suivant laquelle l'ex-voto d'Athènes aurait été formé d'une suite de bas-reliefs. Pour la critique de cette opinion, soutenue en particulier par Visconti et Schubart, voir Michaelis, *art. cité*.

3. Brunn, *Annali*, 1870, p. 292 et suivantes. Cf. pour la bibliographie, Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, nº 1411. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1888, 1889. Pour l'histoire des sept statues trouvées à Rome en 1514, voir Michaelis, *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1893, p. 119. Ces statues sont signalées dès 1514 dans une lettre de Filippo Strozzi, et décrites, en 1515, par Claude Bellièvre de Lyon. Pour les reproductions, voir *Monumenti inediti*, IX, pl. 19, 21; Baumeister, *Denkmaeler*, p. 1242 et suivantes, et la planche d'ensemble d'Overbeck, *Griech. Plastik*, II, fig. 189.

Michaelis, *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1893, p. 122, fig. 2.



lance brisée. Comme la statue de Naples porte des traces manifestes de retouches, on en conclut aisément que le praticien chargé de la restaurer a fait disparaître la figure mutilée de l'enfant. L'Amazone d'Athènes était donc une imitation de « la mère mourante » d'Épigonos; le sculpteur avait eu « l'idée d'assimiler une des Amazones à une Gauloise, en tirant parti d'un motif touchant et déjà populaire inventé par son prédécesseur[1]. »

On restitue sans peine au groupe du combat de Marathon trois des figures conservées. C'est d'abord, au musée de Naples, un Perse mourant ou mort, vêtu du costume asiatique, gisant inerte entre son bouclier et son sabre à lame courbe (fig. 262). C'est ensuite, au Vatican, un guerrier nu, coiffé du bonnet perse, et qui, tombé sur un genou, cherche à parer le coup de lance d'un Athénien[2]. Enfin le musée d'Aix possède une statue de combattant perse, agenouillé, et se couvrant de son bouclier[3].

Avec les quatre statues de Gaulois aujourd'hui connues, on rentre dans un cycle très familier aux sculpteurs de Pergame[4]. Le musée de Venise en possède trois : un Gaulois barbu, vêtu d'une tunique semblable à l'*exomis* grecque, un genou touchant le sol, mais gardant l'épée à la main dans une attitude de défense; un autre, jeune et imberbe, au type barbare fortement accusé, tombant à la renverse avec des gestes

1. C'est l'hypothèse très vraisemblable développée par M. S. Reinach (*Rev. des Études grecques*, 1894, p. 43) qui modifie sur ce point les conclusions de M. Michaelis. A la même série appartenait une figure d'Amazone agenouillée, aujourd'hui perdue, et qui faisait partie de la collection de Giac. Paluzzi Albertoni; elle est dessinée dans le recueil de Cavalerii, III, 43; cf. *Jahrbuch*, 1893, p. 126, fig. 5. M. Mayer a proposé d'y rattacher encore un groupe du Casino de la Villa Borghèse, représentant une Amazone à cheval combattant contre deux guerriers tombés (*Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 77-85, pl. VII). Mais l'hypothèse ne s'appuie sur aucun argument solide. Un petit bronze du British Museum (*Jahrbuch*, I, 1886, p. 86) est sans doute une imitation d'une figure de l'ex-voto.

2. *Mon. ined.*, IX, pl. 21, 6, Helbig-Toutain, I, nº 385. S. Reinach (*Rev. arch.*, XIII, 1889, p. 14, note 3), y reconnaît sans grande vraisemblance un guerrier allié des Amazones.

3. O. Benndorf, *Mittheil. Athen*, I, 1886, p. 167, pl. VII. Acquise à Rome par le cardinal de Polignac pendant son ambassade (1725-1732), la statue a été restaurée par le sculpteur français Adam et a fait partie de sa collection.

4. *Mon. inediti*, IX, pl. 18-19. Dans l'article cité plus haut, M. Benndorf propose d'y joindre deux statues de la collection Torlonia, à Rome, dont l'une est gravée dans Clarac, *Mus. de Sculpt.*, t. V, pl. 854 C., nº 2211 c), et dont l'autre porte la signature du copiste Philoumenos (Lœwy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 381). Cf. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1889, p. 14, qui attribue au même groupe une statue du jardin Torrigiani à Florence. Signalons encore deux petits bronzes du British Museum (Wolters, *Jahrbuch*, I, 1886, p. 85). L'un d'eux est une réplique d'une figure connue; l'autre dérive probablement d'une statue perdue.



plus compliqués qu'heureux ; un troisième enfin étendu mort, une ceinture serrée autour des reins, les attaches du bouclier encore passées

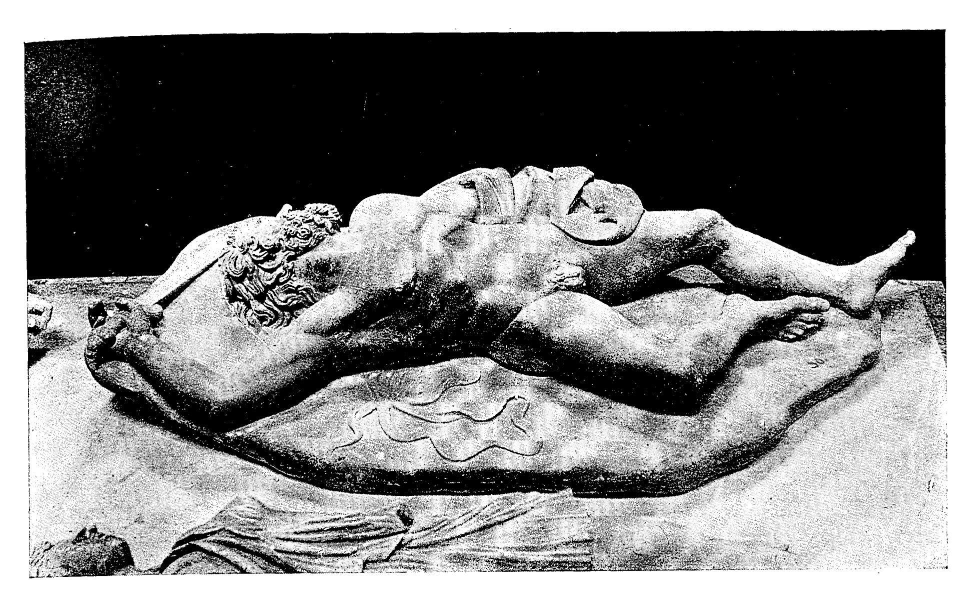


Fig. 260. — Géant. Figure de l'ex-voto d'Attale (Musée de Naples).

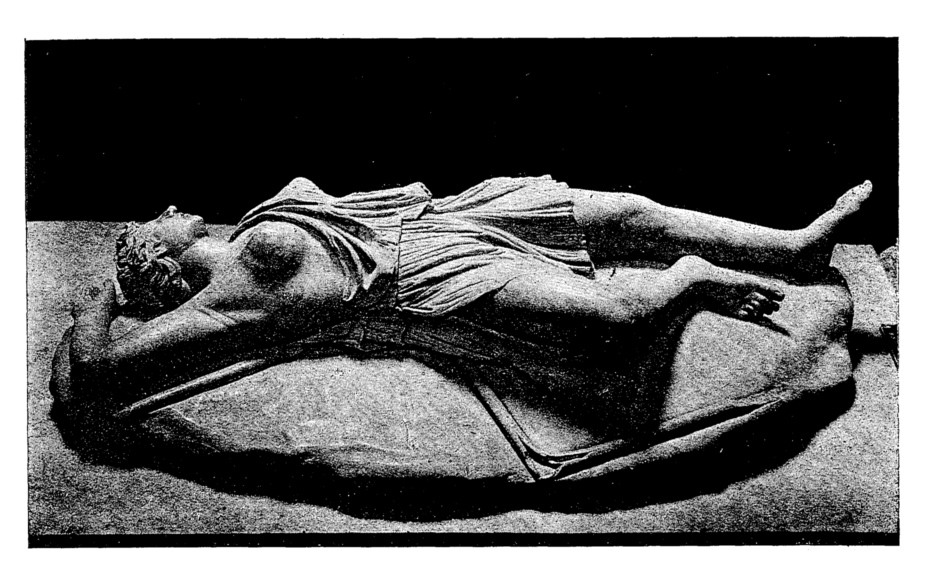


Fig. 261. — Amazone. Figure de l'ex-voto d'Attale (Musée de Naples).

au bras gauche. Au musée de Naples, un Gaulois casqué, blessé au flanc, et se soulevant péniblement sur un bras, est une adaptation évi-

dente du sujet traité par Épigonos dans son « sonneur de trompe[1]. » C'est au musée du Louvre que se trouve une des meilleures figures de la série (fig. 263)[2]. Ce jeune Galate au visage farouche, si menaçant malgré ses deux blessures d'où ruisselle le sang, est d'une exécution vigoureuse et d'un beau mouvement. On retrouve là quelque chose des mérites de style qui recommandent le groupe Ludovisi.

Pourtant, prises dans leur ensemble, les copies de l'ex-voto d'Athènes



Fig. 262. — Perse. Figure de l'ex-voto d'Attale (Musée de Naples).

nous révèlent des œuvres très inférieures aux répliques connues du grand monument pergaménien. Le style est plus sec, et plus maigre. Il y a, dans les attitudes, des redites évidentes, ainsi qu'on peut s'en assurer en comparant nos deux figures 260 et 261. Certains mouvements sont d'une complication laborieusement cherchée. A coup sûr, les statues offertes par Attale aux Athéniens n'étaient pas, comme on l'a parfois supposé, des copies réduites reproduisant les groupes du monument

1. *Mon. ined.*, IX, pl. 20, 4. Il n'est pas sûr que la tête appartienne à la statue. Wolters, *Jahrbuch*, I, 1886, p. 85. Cf. sur cette figure, W. Malmberg, *ibid.*, I, p. 213.

2. S. Reinach, *Bull. de corresp. hellén.*, XIII, 1889, p. 123, pl. I. Malgré les objections de l'auteur, le restaurateur de la statue nous semble avoir vu juste en plaçant dans la main droite une épée, et au bras gauche les attaches d'un bouclier.

triomphal; c'étaient bien des originaux, trahissant parfois çà et là des réminiscences, témoin l'Amazone mourante. Mais à quel artiste les attribuer? La date de la dédicace, sans doute postérieure à 200, nous défend de prononcer le nom d'Épigonos, sa carrière ne pouvant se pro-

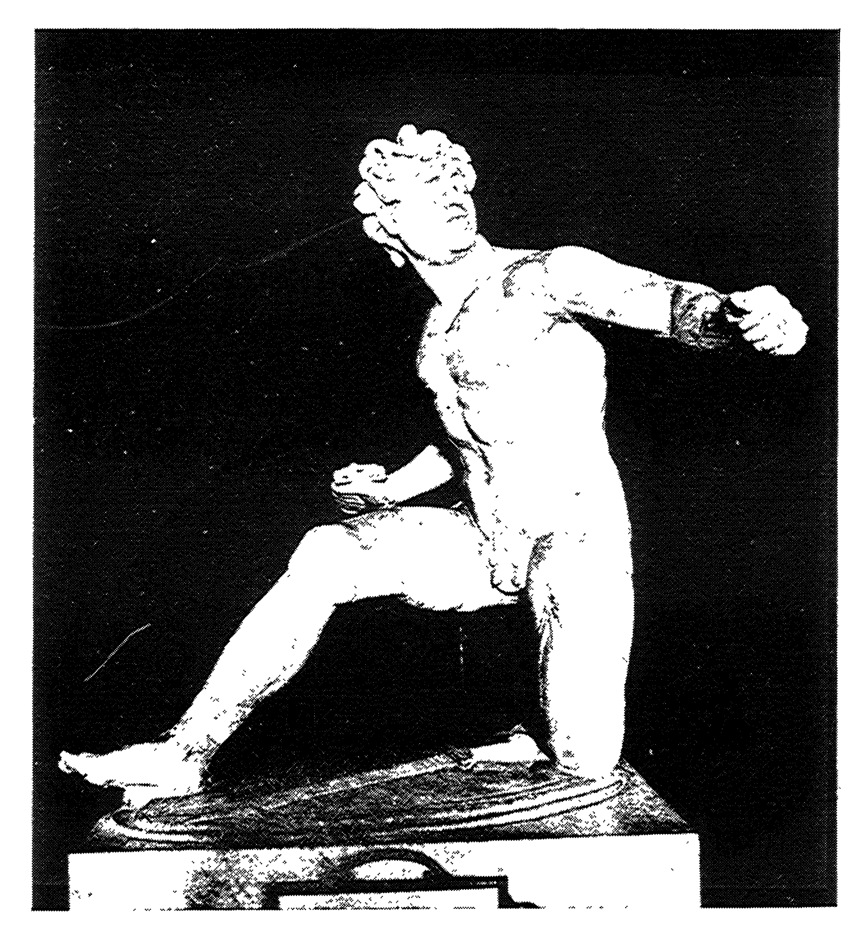


Fig. 263. — Gaulois blessé. Statue en marbre (Musée du Louvre).

longer aussi tard. Il faut y voir l'œuvre de sculpteurs plus jeunes, mais doués d'un moindre talent.

Dans le passage déjà cité, Pline mentionne expressément, à côté des monuments d'Attale, des ex-voto de victoires exécutés pour Eumène. S'agit-il d'Eumène II, et les artistes pergaméniens du second siècle ajoutent-ils de nouvelles œuvres à ce qu'on a appelé justement « le cycle des sculptures galatiques? » Il est permis de le croire. Une

grande base, trouvée à Délos, porte une dédicace métrique, faisant allusion à la victoire que remporte sur les Galates, en 189, le frère d'Eumène II, Philétairos [1]. Cette base supportait sans aucun doute des statues signées par Nikératos (Νικηράτου ἔκκριτα ἔργα), et dédiées par un personnage inconnu, Sosicratès. Or, en 1882, les fouilles poursuivies à

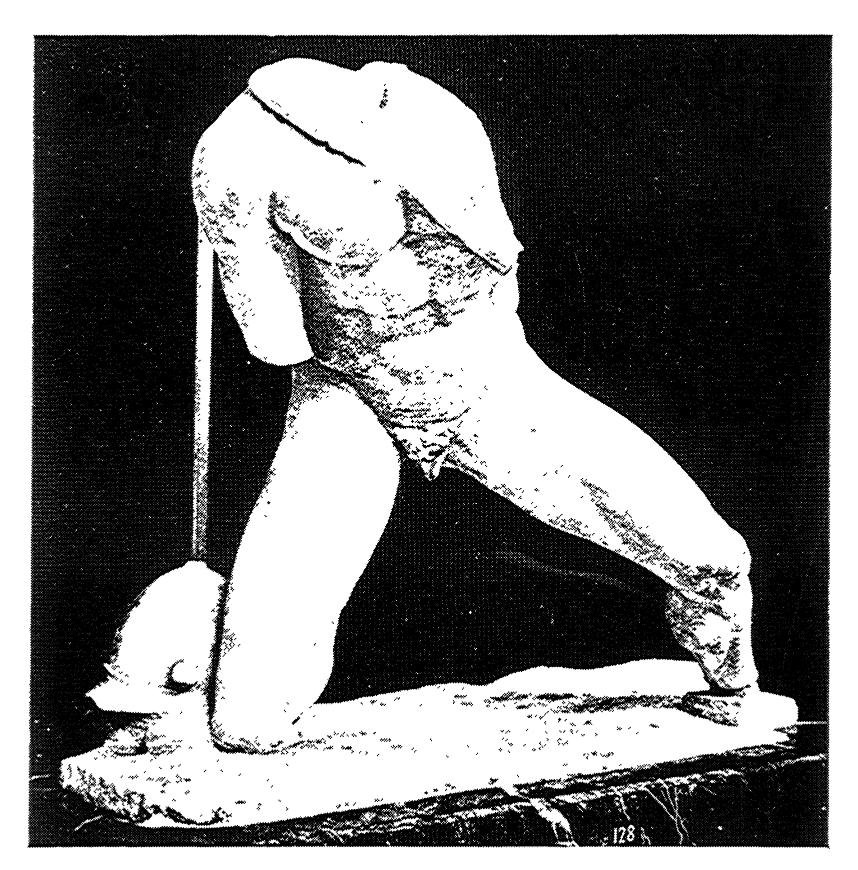


Fig. 264. — Guerrier combattant. Statue trouvée à Délos (Musée central à Athènes).

Délos par M. S. Reinach ont fait découvrir une statue de marbre, malheureusement incomplète, car la partie supérieure, taillée dans un bloc différent, n'a pu être retrouvée [2]. C'est un combattant, tombé sur un genou, et dont l'attitude rappelle celle du Gaulois du Louvre (fig. 264) [2]. Près de lui est un casque, dont on pourrait retrouver la forme

1. Homolle, *Mon. grecs*, 1879, p. 44. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 147.
2. S. Reinach, *Bull. de corresp. hellén.*, 1884 p. 179, et 1889, p. 112, pl. II. La statue est conservée au musée central d'Athènes ; Cavvadias, *Catalogue*, nº 247.

dans les armes sculptées sur les trophées de Pergame. Est-ce un Galate se défendant contre un cavalier grec, et possédons-nous là une des figures du groupe exécuté par Nikératos? A l'appui de cette hypothèse, M. Wolters a fait valoir des arguments très plausibles [1], et nous voyons volontiers dans la statue de Délos une œuvre pergaménienne, contemporaine d'Eumène II. S'il en est ainsi, les qualités de style, le rendu savoureux et plein de la musculature, tendraient à prouver que les sculpteurs de la jeune école sont à la hauteur de leurs aînés. Nous allons en trouver une preuve plus décisive dans la sculpture monumentale.

§ 2. — LES SCULPTURES DU GRAND AUTEL DE PERGAME.

« A Pergame est un grand autel de marbre, haut de quarante pieds, avec de très grandes sculptures; il contient une Gigantomachie [2]. » Voilà l'unique texte, recueilli dans une mauvaise compilation latine du troisième siècle, où soit mentionné l'un des plus imposants édifices que nous aient révélés les fouilles de M. Humann. L'autel de Zeus et d'Athéna Nikêphoros se dressait sur la terrasse supérieure de l'Agora. Il comprenait d'abord un énorme soubassement, formant un carré un peu irrégulier, un peu plus large sur les faces nord et sud que sur les deux autres (37^{m}, 70 sur 34^{m}, 60) (fig. 265). Élevé lui-même sur des degrés, ce soubassement se composait d'une plinthe lisse, d'une frise haute de 2^{m}, 30, et d'une corniche ionique, se projetant en forte saillie au-dessus de la frise. Du côté sud, une large tranchée entaillait le massif, et livrait passage à un escalier monumental de 24 degrés qui conduisait à la plate-forme; par une disposition toute nouvelle, la frise continuait en retour d'angle sur les parois de la tranchée, s'échancrant régulièrement suivant la morsure des marches, et diminuant de

1. Wolters, *Mittheil. Athen,* 1890, p. 1888. L'auteur réfute l'opinion de M. S. Reinach, qui met la statue de Délos en rapport avec une autre base portant la signature d'Agasias, fils de Ménophilos.

2. « Pergamo ara marmorea magna, alta pedes quadraginta, cum maximis sculpturis; continet autem gigantomachiam. » Ampélius, *Liber memorialis, miracula mundi,* XIV. Les lignes où Pausanias rapproche l'autel de Zeus à Olympie de celui de Pergame s'appliquent à l'autel proprement dit, qui se trouvait sur la plate-forme. V, 13, 8.

hauteur à mesure que montait l'escalier (fig. 266). D'après la restauration de M. Bohn, la plate-forme était fermée, sur les autres côtés, par un portique à colonnade ionique ; autour du portique régnait un mur plein, dont la face intérieure, tournée vers l'autel, était ornée d'une frise plus petite, haute seulement de 1^{m}, 57, et d'un relief beaucoup plus faible que celui de la grande frise. Au centre de la plate-forme se dressait l'autel pour lequel était édifié ce soubassement monumental[1]. La date de la construction ne paraît pas douteuse. Un fragment de la grande inscription dédicatoire, retrouvé dans les fouilles, permet d'attribuer à Eumène II l'érection du monument[2] ; et déjà des inscriptions gravées sur les moulures de la frise avaient conduit M. Conze à la même conclusion[3]. L'autel de Zeus et d'Athéna a donc été entrepris et achevé pendant le règne d'Eumène II, entre les années 197 et 159, alors que la puissance des Attalides, alliés aux Romains, paraissait assurée pour un long avenir.

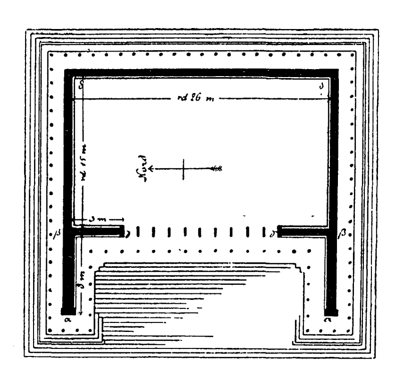


Fig. 265. — Plan restauré du grand autel de Pergame.

Nous nous arrêterons d'abord aux sculptures du soubassement. Une frise longue de plus de 120 mètres,

1. Voir pour les dispositions architecturales, Richard Bohn, *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, I, 1880, p. 156 et suiv. et la restitution de l'autel, pl. II. Cette restitution doit être corrigée. La largeur de l'escalier était plus grande et réduisait d'autant celle des deux parties de soubassement, formant pilastre à droite et à gauche. Cf. Trendelenburg, dans Baumeister, art. *Pergamon*, p. 1216, et la nouvelle restauration de Bohn reproduite dans la *Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon*, Berlin, 1895, p. 1. M. Pontremoli, architecte, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, prépare une nouvelle restauration de l'autel de Pergame. D'après les renseignements que veut bien me communiquer M. Pontremoli, elle diffère de la restauration de M. Bohn sur les points suivants. 1° Le portique du fond est supprimé ; il ne subsiste que deux portiques à l'est et au sud ; la plate-forme n'est pas fermée du côté du fond, et l'autel n'est pas masqué de ce côté. 2° La petite frise de Télèphe n'est plus la frise intérieure du mur du portique. Elle prend place autour de l'autel, pour former barrière entre l'autel proprement dit et la foule massée sous les portiques. La décoration de cette sorte de barrière « est tournée vers l'intérieur et fait participer l'autel proprement dit à la décoration générale ».

2. Βασιλεὺς Εὐμένης βασιλέως Ἀττάλου καὶ βα]σι[λ]ίσσης Ἀπολλωνίδος ἐπὶ τοῖς γεγενημένοι]ς ἀγαθ[οῖς Διὶ καὶ Ἀθηνᾶι Νικηφόρωι. Fraenkel, *Inschriften von Pergamon*, p. 54, n° 69.

3. A. Conze, *Ueber die Zeit der Erbauung des grossen Altars zu Pergamon*, (*Monatsber. der berl. Akad.*, 1881, p. 869 et suivantes). M. Conze pense que l'autel a pu être élevé à l'occasion de l'institution des Niképhoria, par Eumène II. Cf. un décret des Étoliens découvert à Delphes, *Bull. de corresp. hellén.*, VI, 1881, p. 372.

haute de 2ᵐ, 30, et se développant sans interruption, tel était le vaste champ offert aux sculpteurs, pour y retracer les épisodes de la Gigantomachie. La frise se composait d'une série de dalles en marbre cristallin, légèrement teinté de bleu, et dont la largeur variait de 0ᵐ, 60 à

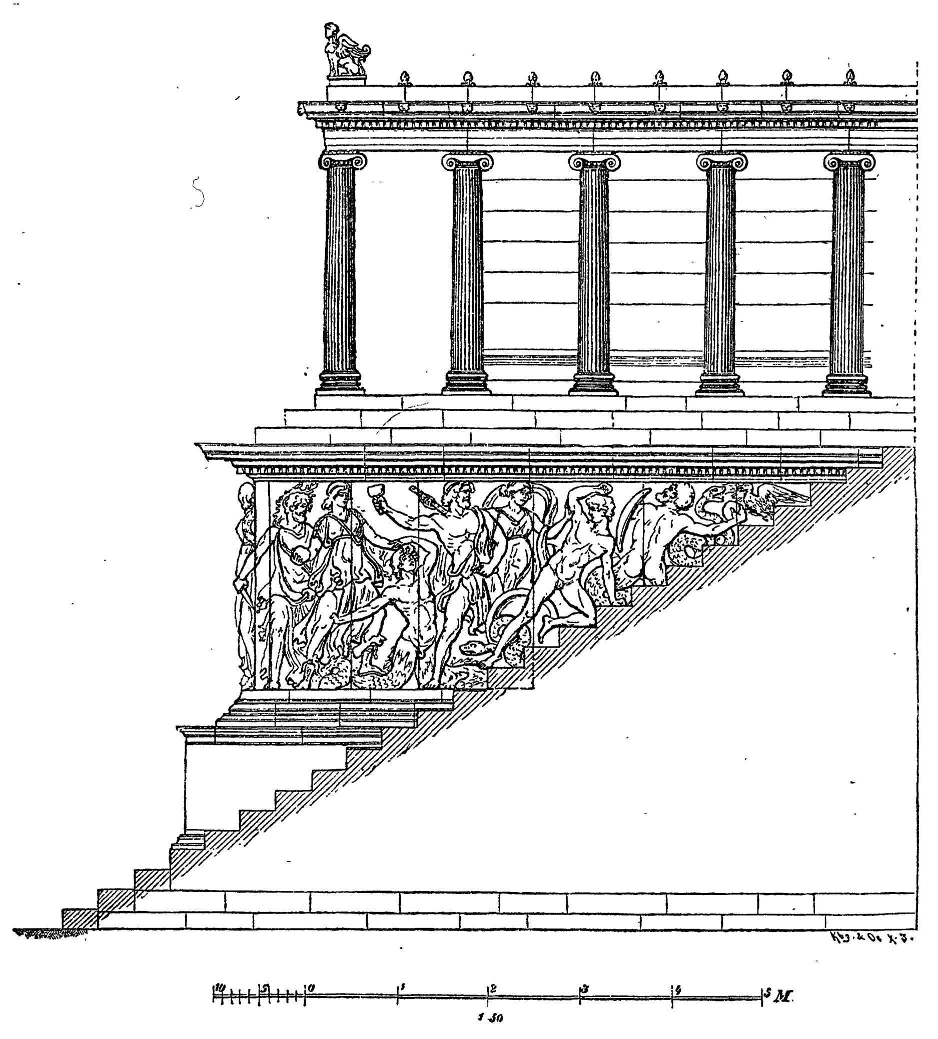


Fig. 266. — Coupe de l'escalier du grand autel de Pergame.

1ᵐ, 20. Toutes ces plaques n'ont pu être retrouvées; mais les morceaux conservés au musée de Berlin forment un ensemble de plus de 80 mètres, et lorsqu'on visite la Rotonde et la salle assyrienne, où sont exposés les fragments, on a tout d'abord l'impression d'une œuvre colossale, dont les dimensions suffiraient seules à forcer l'attention.

Si, pour des artistes du second siècle, un sujet pouvait paraître usé, c'était bien celui de la Gigantomachie. Depuis qu'au sixième siècle un maître archaïque l'avait figuré dans le fronton du Trésor des Mégariens, combien de générations de sculpteurs l'avaient traité à leur tour! Pourtant à Pergame, nous le trouvons renouvelé et rajeuni. Le cadre imposé aux sculpteurs d'Eumène leur commandait tout d'abord des procédés de composition qui n'ont rien de commun avec ceux de l'ancienne décoration monumentale. Ici, l'espace n'était pas limité par les lignes d'un fronton, morcelé par les divisions des métopes. C'était une longue étendue d'un seul tenant, où il fallait jeter une masse de personnages, montrer les épisodes d'une même action, détailler toutes les péripéties d'une furieuse mêlée, et traduire, comme dans un immense tableau, la scène que retrace Hésiode en des vers magnifiques. « La terre féconde brûle en frémissant; les vastes forêts éclatent; tout bouillonne, et la terre entière, et les courants de l'Océan, et la mer immense. Autour des Titans infernaux se répand une vapeur étouffante, un air embrasé; leurs audacieux regards sont éblouis, aveuglés par les lueurs de la foudre... A ce que voient les yeux, à ce qu'entendent les oreilles, on eût dit que la terre et le ciel se confondaient, l'une ébranlée sur sa base, l'autre tombant de sa hauteur. En même temps les vents soulèvent d'épais tourbillons de poussière, et les transportent, avec les éclairs et les tonnerres, ces traits du grand Zeus, avec les clameurs et le tumulte de la bataille, au milieu des deux armées [1]. » Telle est bien la donnée dont semblent s'être inspirés les sculpteurs. Partout la lutte se poursuit, ardente, acharnée. Tous les grands dieux, les divinités secondaires elles-mêmes, prennent part au combat [2]. Quant à leurs adversaires, les auteurs de la frise ont trouvé, pour en varier le type, les combinaisons les plus imprévues. Parmi ces fils de la Terre, les uns ont gardé la figure humaine, suivant l'ancienne tradition d'art familière aux vieux maîtres grecs; ils combattent armés de l'épée et du bouclier, « tout brillants de l'éclat de leurs

1. Hésiode, *Théogonie*, vers 695 et suivants.

2. On a retrouvé gravés sur la moulure de la corniche les noms de plusieurs dieux et ceux d'un certain nombre de Géants. Fraenkel, *Inschriften von Pergamon*, nos 86-128. Les Géants se nomment Allektos, Eurybios, Mimas, Molordos, Obrimos, Olyktor, Oudaios, Palamneus, Péloreus, Sthénaros, Styphélos, Pharaggeus, Kharadreus, Kthonophylos, etc.

armures, et brandissant à la main de longues lances », comme les Titans d'Hésiode. D'autres sont ailés, sans que toutefois la noblesse de la forme humaine soit en rien altérée. Mais voici un Géant à tête de lion, un autre à l'encolure de taureau et muni d'oreilles de bête. Voici surtout un type tout nouveau, celui du Géant ailé, dont les cuisses couvertes d'écailles se terminent en têtes de serpent qui se dressent contre les dieux, et prennent pour ainsi dire part à l'action ; combinaison d'un illogisme évident, puisqu'elle soude ensemble deux organismes différents ; conception difficile à expliquer autrement que par une idée de métamorphose, mais dont les auteurs de la frise ont, au point de vue plastique, tiré le plus heureux parti [1]. On le voit, l'imagination des artistes s'est donné libre carrière pour traduire l'idée des forces brutales et désordonnées de la nature livrée au chaos. Elle y a trouvé matière à de curieuses oppositions entre la beauté des figures divines et ces formes étranges ou monstrueuses. Les combattants divins se détachent sur un fond tumultueux de corps enlacés, de grandes ailes battant l'air, de serpents déroulant leurs anneaux et dardant leurs têtes sifflantes. La composition se poursuit ainsi autour de l'autel, partout conduite avec la même vigueur, la même fougue emportée, la même verve débordante.

La conception d'ensemble est fort claire. Quant à l'ordre des différents épisodes, il reste affaire de conjecture, en raison des lacunes. Toutefois la restitution proposée par M. Puchstein paraît très satisfaisante [2]. Nous l'adopterons pour suivre, en partant du côté droit de

1. Sur ce type de Géants dont les jambes se terminent en serpents, voir les fines remarques de Brunn, *Pergam. Gigantomachie*, p. 249, *Jahrb. der K. precess. Kunstsammlungen*, V, 1884. Cf. Mayer, *Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst.* On discute encore sur la part d'invention qui revient aux sculpteurs de la frise pour la création de ce type. On a cru longtemps en trouver la première forme dans la frise de Priène ; mais cette œuvre est postérieure à la Gigantomachie de Pergame. M. Helbig croit que le sarcophage du Vatican, représentant les Géants avec la même forme, dérive d'une peinture hellénistique. (Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 215). Nous croyons volontiers que la peinture avait fourni les premiers modèles. Quant à la conception première, elle paraît s'expliquer par une métamorphose. Dans les *Theriaca* de Nicandre (8-12), les serpents naissent du sang des Titans. Cf. la peinture d'un manuscrit de Nicandre de la Bibliothèque nationale, exécutée au onzième siècle d'après un modèle antique, où les serpents naissent des cuisses de Titans. *Gaz. arch.*, 1875.

2. Puchstein, *Sitzungsber. der berl. Akademie*, 1888, p. 1231 ; 1889, p. 229. Cf. Overbeck, *Griech. Plastik*, II, p. 273. Pour la reproduction des principaux morceaux, voir O. Rayet, *Mon. de l'art antique*, t. II, pl. 61 et 62 ; Tondeur et A. Trendelenburg, *Die Gigantomachie des pergamenischen Altars*, Berlin, 1884 avec atlas. *Der Gigantenfries zu Pergamon, herausg. von der General Verwaltung der K. Mu-*



l'escalier, le développement de la frise. Nous trouvons le point de départ dans une dalle régulièrement échancrée, suivant le profil des emmarchements de l'escalier. Un Géant ailé, dont les jambes se terminent en serpents, combat contre un dieu, tandis qu'un des serpents se débat contre l'étreinte d'un aigle qui de ses serres aiguës l'a saisi à

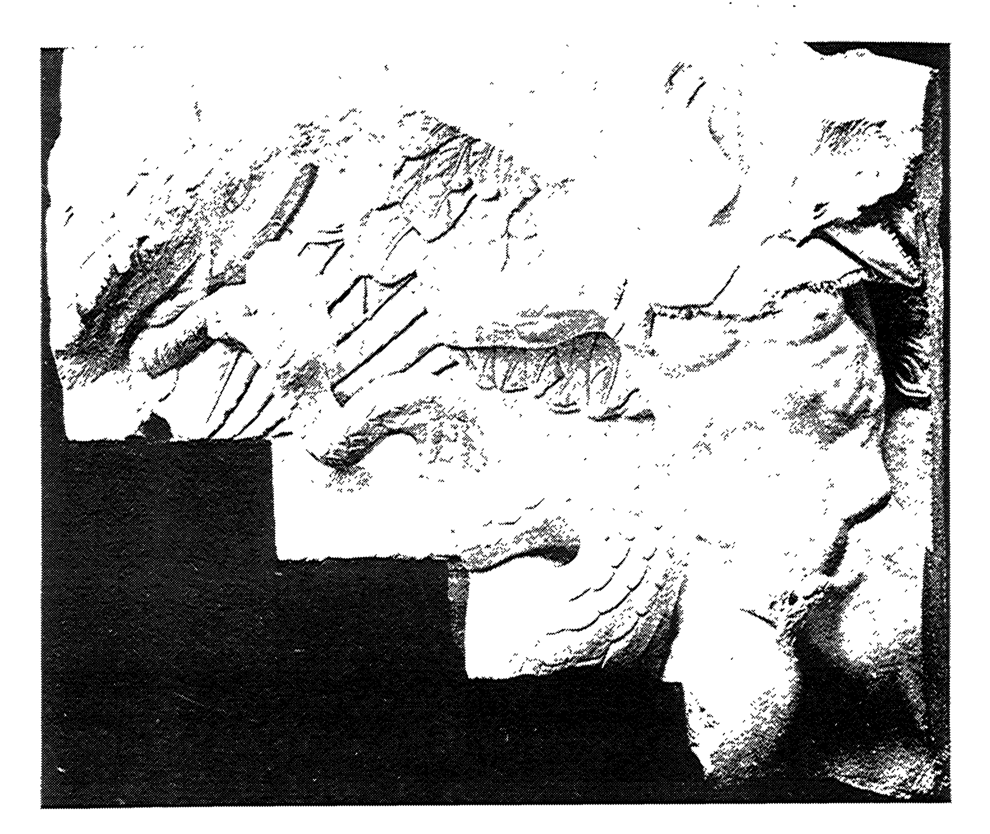


Fig. 267. — Géant luttant contre un aigle. Grande frise de l'autel de Pergame (Musée de Berlin).

la mâchoire (fig. 267). C'est un morceau d'une facture souple et serrée, d'une exécution à la fois ressentie et moelleuse, un de ceux que l'on peut louer sans réserves. Venaient ensuite Hermès et les Nymphes, et le retour d'angle, sur la face occidentale, était occupé par le groupe de Dionysos et des deux petits Satyres qui l'escortent. La figure 268

seen in Berlin, Stuttgart, gr. in-folio. Baumeister, *Denkmaeler*, art. *Pergamon*. Des croquis des morceaux conservés ont été donnés par M. Conze, *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, I, 1880, p. 108 et suivantes. L'ensemble de la frise est reproduit dans la *Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon*, de Puchstein, I, *Gigantomachie*, Berlin, 1895.

nous dispense d'une description minutieuse : elle met sous les yeux du lecteur l'élégante silhouette du dieu, le riche agencement de sa fine tunique et de sa pardalide, les draperies flottantes qui meublent le fond. Placée très en vue sur un des pilastres de la façade, cette figure est d'un travail poussé et soigné; c'est dans de tels morceaux qu'il faut étudier les qualités de l'exécution. A la suite, M. Puchstein restitue Rhéa, et sur la face sud, une suite de morceaux plus ou moins mutilés, Cybèle chevauchant sur un lion, précédée d'Adrasteia, tandis qu'un aigle vole dans le fond, tenant un foudre dans ses serres; puis les Cabires; Séléné assise en écuyère sur un cheval; Hélios, en longue tunique d'aurige, conduisant son attelage[1]; Théia, et la charmante figure d'Eôs, l'Aurore, vue de dos, assise sur la croupe de sa monture que recouvre en guise de housse une peau d'animal. Dans l'ardeur de la lutte, sa fine tunique a glissé de l'épaule gauche qu'elle laisse à découvert; son corps souple se dessine sous les plis menus de l'étoffe; c'est un morceau d'une grâce presque moderne, et d'une singulière fraîcheur de style (fig. 269). Le groupe des divinités de la lumière se complétait par la figure d'Héméra, par celle d'Æther, un homme robuste, étreignant dans ses bras vigoureux un Géant à tête de


Fig. 268. — Dionysos et deux Satyres. Grande frise de l'autel de Pergame (Musée de Berlin).

1. Voir Beaumeister, art. *Pergamon*, pl. XXXIX, fig. 1421.

lion[1], enfin par celles d'Ouranos, de Phœbé et d'Astéria (fig. 270).

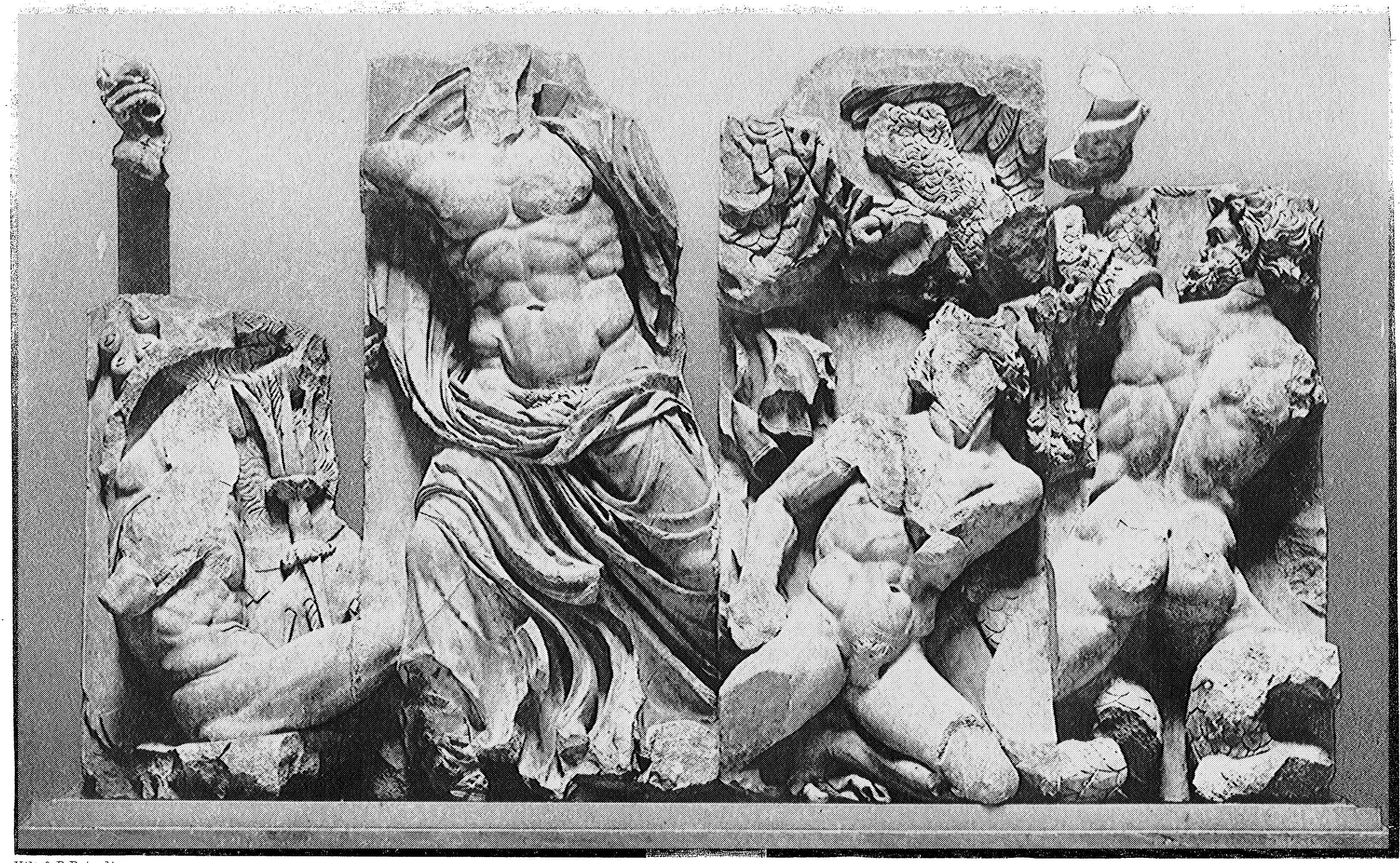
Arrivons à la grande face de l'est, où trouvent place les groupes les plus importants. De l'angle sud-est partent une série de plaques montrant les Géants aux prises avec Hécate, Artémis, Latone et Apollon[2]. Au point de vue du style, on pourrait y relever plus d'une défaillance; mais elles abondent en détails curieux. En dépit de son triple corps, Hécate n'a rien de monstrueux; l'artiste a concilié avec esprit la tradition mythologique et les exigences de l'art en superposant les trois corps; il faut un effort d'attention pour distinguer, sous le bras droit qui tient la torche, deux autres bras armés d'une lance et d'une épée (fig. 271). Un peu plus loin, la lutte est engagée entre une Artémis un peu théâtrale et un Géant coiffé du casque, et armé du bouclier; aux pieds de la déesse, un Géant est étendu mort; un autre hurle sous la morsure d'un énorme chien aux poils frisés, qui lui implante ses crocs dans la nuque. Latone dirige contre un ennemi tombé la flamme de sa torche. Apollon vient de décocher une flèche. Le torse du dieu, entièrement nu, se développe dans un mouvement d'une belle ampleur, où l'on reconnaît sans peine le souvenir d'une des métopes les plus récentes du Parthénon. A la suite, dans les parties perdues, on restitue volontiers Déméter, les Moires, Héra, Héphaistos, et Hébé conduisant le char de Zeus. Mais voici les deux morceaux essentiels de la frise, ceux qui montrent le triomphe des deux divinités auxquelles est



Fig. 269. — Éôs. Grande frise de l'autel de Pergame (Musée de Berlin).

1. Voir pour cette figure, l'étude de Belger, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 86-90 qui retrouve le motif du groupe dans une monnaie du quatrième siècle, montrant la lutte d'Héraclès et du lion de Némée.

2. *Beschr. der Skulpt. aus Pergamon*, p. 22.



Héliog. P. Dujardin

Chassepot Imp

ZEUS COMBATTANT CONTRE LES GÉANTS

Morceau de la grande frise de l'autel de Pergame

(Musée de Berlin)

consacré l'autel, les groupes de Zeus d'Athéna; ils sont par surcroît parmi les plus complets, et personne ne saurait leur contester la place d'honneur qu'ils occupent dans la Rotonde du musée de Berlin [1].



Fig. 270. — Phoebé et Astéria combattant contre les Géants. Fragment de la frise sud du grand autel de Pergame.



Fig. 271. — Klytios, Hécate, Otos, Aigaion, Artémis. Fragment de la frise orientale du grand autel de Pergame.

Entre Zeus et les Géants, l'issue du combat ne saurait être douteuse. C'est d'un geste vainqueur que le dieu brandit son foudre, tandis qu'il étend vers ses adversaires son bras gauche recouvert de l'égide; l'ardeur de la lutte a dérangé les plis de l'himation; son torse puissant

1. Ces deux morceaux sont reproduits par Rayet, *Mon. de l'art antique*, pl. 61 et 62. Cf. *Études d'archéologie et d'art*, p. 264.

apparaît nu ; la draperie flotte autour de ses reins. Déjà l'un des tonnerres lancés par l'arme du dieu a traversé la cuisse d'un des Titans ; un autre Géant, agenouillé à ses pieds, se tord en gémissant ; seul, un vieux Titan résiste encore, arc-bouté sur les anneaux de ses cuisses recouvertes d'écailles, et avec un geste farouche il oppose à l'aigle de Zeus son bras gauche entouré d'une peau d'animal. Aucun morceau de la frise n'est supérieur à ce groupe magistral, œuvre puissante et large, et dont la composition, bien que chargée, se simplifie grâce à l'heureux équilibre des lignes et à la forte saillie des figures (pl. XII).

Comme celui de Zeus, le groupe d'Athéna forme à lui seul une scène complète (fig. 272). S'avançant d'un pas rapide, la déesse a saisi par les cheveux un jeune Titan à demi renversé, que mord au sein le serpent Érichthonios ; les ailes du Titan s'agitent convulsivement ; d'un geste désespéré, il a saisi le bras de la déesse, et il tourne vers le ciel des regards douloureux. Une de ses mains est tendue vers une femme dont le buste sort du sol : c'est Gaea, la mère des Titans, qui implore la pitié de la guerrière divine en faveur du plus jeune de ses fils. Mais voici la Victoire qui vole vers Athéna, une couronne à la main, consacrant ainsi le triomphe de la déesse. A coup sûr, le groupe nous donne, moins que le précédent, l'impression d'une œuvre heureusement conçue : mais aucun morceau ne met mieux en évidence l'idée maîtresse qui a guidé les sculpteurs. Chercher les oppositions saisissantes, les contrastes émouvants, la mise en scène dramatique, voilà le programme qu'ils se sont tracé, et auquel ils sont restés fidèles, d'un bout à l'autre de la frise.

Après ces morceaux de maîtrise, nous n'en trouvons guère d'autres assez bien conservés ou assez beaux pour retenir longuement l'attention. Signalons surtout, à l'extrémité de la face orientale, les deux chevaux du char d'Arès qui se cabrent dans un beau mouvement, et dont la large encolure, les crinières flottantes ne rappellent plus en rien les types de chevaux familiers à l'ancien art grec [1]. Sur la face nord il faut restituer Aphrodite, Éros et Dioné ; placer ensuite le groupe bizarre et enchevêtré des Dioscures, et plus loin une divinité qui op-

1. Baumeister, *art. cité*, p. 1257, fig. 1422.

pose à la fureur des Géants une arme singulière, un vase autour duquel



Fig. 272. — Groupe d'Athéna. Grande frise de l'autel de Pergame (Musée de Berlin).

s'enroule un serpent[1]; plus loin encore, les Érinnyes et les Grées, et à

1. M. Roscher a supposé que ce détail faisait allusion à un épisode de la guerre d'Eumène II contre Prusias de Bithynie. Hannibal avait conseillé à son allié de faire jeter dans les vaisseaux pergame-

l'extrémité, Poseidon dans son char attelé d'hippocampes ; un débris de l'attelage nous permet seul d'apprécier le style vigoureux et l'exécution poussée de cette partie de la frise. Sur le pilastre sud, trouvaient place Triton et Amphitrite, et le groupe des divinités marines se prolongeait, avec Nérée, Okéanos et Téthys, jusqu'au point où finissait la frise, progressivement envahie par la montée de l'escalier.

Si l'on considère l'ensemble de cette œuvre colossale, il est difficile de n'y pas reconnaître une réelle unité d'inspiration. A n'en pas douter, un seul maître en a conçu l'ensemble, a modelé les maquettes, et exécuté les morceaux les plus en vue. Nous ignorons son nom ; mais nous savons qu'il s'était associé des collaborateurs. Sur la moulure supérieure de la frise, on a pu déchiffrer des signatures mutilées, et, sinon lire, au moins restituer le nom de Dionysiadès, Ménékratès, Mélanippos, Orestès, Théorrhétos [1]. Plusieurs de ces artistes sont désignés comme étant Pergaméniens; il y a donc au temps d'Eumène des sculpteurs nés à Pergame, et nous voilà déjà loin de ces maîtres d'origines très diverses qui travaillaient pour Attale. Nous voyons à l'œuvre une génération nouvelle; la frise du grand autel est comme le manifeste de la jeune école pergaménienne.

La découverte de la frise de Pergame a causé bien des surprises. Elle apportait la révélation d'un art plein de ressources, de sève, et d'invention; elle montrait sous un aspect tout nouveau une époque autrefois condamnée comme une décadence; elle provoquait de curieuses comparaisons avec notre art moderne et contemporain. Certains morceaux de la frise ne rappelaient-ils pas, pour la fougue de l'inspiration et la vigueur du style, le *Départ* si magistralement sculpté par Rude? Assurément, après l'enthousiasme de la première heure, la critique a repris ses droits. On n'a pas eu de peine à surprendre çà et là des réminiscences d'œuvres antérieures, des emprunts adroitement dissimulés : on a relevé des inégalités de style, des défauts choquants d'exécution. Des juges sévères ont parlé d'artistes

niens des vases remplis de serpents venimeux, qui avaient effrayé les équipages. *Neue Jahrb. für Philologie*, 1886, p. 225.

1. Fraenkel, *Inschr. von Pergamon*, nos 78-85. Cf. *Beschr. der Skulpt. aus Pergamon*, p. 10 et pl. III.

sceptiques, de dramaturges habiles, mais peu convaincus [1]. Il y a sans doute dans ces critiques une part de vérité. Mais ces adaptations évidentes ne sont-elles pas dans tous les temps un procédé familier à l'art grec? Ces défaillances d'exécution ne s'expliquent-elles pas par l'énormité du travail, confié à tant de mains? Et d'autre part, peut-on parler de scepticisme? En traitant ce vieux thème mythologique, les sculpteurs de la frise n'ont pas songé à faire œuvre de croyants. Ils ont compris le sujet en artistes et en poètes. L'auteur de cette vaste composition y a vu surtout un admirable thème à développer dans des proportions inusitées : il y a mis toute sa verve, toute son imagination. On définirait peut-être assez bien cet état d'esprit par les mots naïvement superbes où notre grand maître, Pierre Puget, fait son apologie : « Je me suis nourri aux grands ouvrages; je nage quand j'y travaille, et le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce. »

La part faite à la critique, il faut bien reconnaître dans la frise de Pergame de puissantes qualités. Ce n'est pas un mince mérite que d'avoir accumulé, dans ce cadre démesuré, tant d'épisodes dramatiques, d'avoir soutenu presque partout l'inspiration à la même hauteur. Quant à l'exécution, ne la jugeons pas sur les parties médiocres et mal venues; adressons-nous aux morceaux de bravoure où l'on peut reconnaître la main d'artistes de premier rang. Or, dans le groupe de Zeus, on peut louer sans réserve la vigueur et la souplesse des nus modelés par larges plans, la belle ampleur du torse de Zeus, la facture énergique et sobre de cette figure du vieux Géant, dont le dos musculeux est placé en pleine lumière. Et voyez d'autre part le jeune Titan qui, à l'extrémité de la frise, combat contre un aigle. Avec quels accents l'artiste a rendu le frémissement des chairs, les contractions de la poitrine haletante, soulevée par un spasme d'angoisse! Il y a là plus que de la science d'atelier; il y a un sentiment profond de la vie, avec un naturalisme très franchement avoué.

Dans l'exécution des détails, les sculpteurs de la frise sont de véritables virtuoses. Ils ont absolument rompu avec l'ancienne tradition,

1. O. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 261.

qui se contentait pour les accessoires d'indications très sobres. Ils s'attardent aux ciselures des boucliers et des brodequins, aux lambrequins des cuirasses, aux franges des vêtements; ils historient les draperies, en les couvrant de ces plis réguliers qui se dessinent sur les pièces d'étoffe longtemps tenues pliées; ils détaillent avec une précision qui ferait envie aux « animaliers » les plus scrupuleux la fourrure des peaux d'animaux, les écailles des serpents, les plumes et les nervures des ailes éployées. L'aigle qui occupe l'extrémité droite de la frise est d'un fini poussé jusqu'à la minutie; le travail du burin sur le bronze ne rendrait pas avec plus de netteté l'aspect des plumes froissées et délustrées dans une lutte violente. Là aussi, le naturalisme a conquis sa place.

Pour l'histoire générale de l'art, l'importance de la frise est considérable [1]. Elle représente en effet le moment où l'évolution hellénistique, commencée au troisième siècle, est définitivement accomplie; elle montre, arrivée à son plein développement, une conception nouvelle du bas-relief. A voir ces fonds très chargés, envahis par les accessoires, à mesurer la place qu'y tiennent ces aigles volant çà et là, ces molosses mêlés aux combattants, ces grandes ailes qui se déploient à l'aise, on sent que les ressources du nu et de la draperie ne suffisent plus au sculpteur; à la forme plastique, il associe l'élément pittoresque. La forte saillie des figures contribue aussi à colorer le bas-relief, en déterminant des ombres violentes, intenses, qui trouent le fond de taches noires. On reconnaît là les principes de style qui prévaudront dans le bas-relief romain, et ce n'est pas le moindre intérêt de la frise de Pergame que de nous avoir révélé par quelle filiation l'art romain procède de l'art hellénistique.

Les sculptures de la Gigantomachie ne sont pas la seule œuvre qui nous renseigne sur l'évolution du bas-relief dans le sens pittoresque. A ce point de vue, la petite frise qui, d'après M. Bohn, décorait le mur du portique régnant autour de la plate-forme, mérite qu'on s'y arrête. Elle

1. Voir la belle étude de Brunn, *Jahrb. der K. preuss. Kunstsammlungen*, V, 1884, p. 231-291. Cf. pour l'étude du style de la frise, Conze, *Götting. gelehrten Anz.*, 1882, p. 897. L.-R. Farnell, *Journal of Hellen. Studies*, III, 301; IV, 124. Trendelenburg, *Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars*, Berlin, 1884.



nous est parvenue trop mutilée pour qu'on puisse en restituer rigoureusement l'ensemble. Pourtant le sujet traité n'est pas douteux : c'est l'histoire de Télèphe, le héros légendaire de Pergame. Différentes traditions racontaient comment Télèphe était né des amours d'Héraclès et d'Augé, fille du roi Aléos, prêtresse d'Athéna à Tégée. Abandonnée sur les flots de la mer Égée dans un coffre, par l'ordre de son père, Augé est sauvée, et adoptée par Teuthras qui règne au pays de Pergame. Cependant le petit Télèphe, exposé sur le mont Parthénion, et allaité par une biche, a été trouvé et recueilli par son père Héraclès. Arrivé à l'âge d'homme, il débarque à son tour au pays des Teuthraniens, et vainqueur d'Idas, l'ennemi de Teuthras, il reçoit en mariage sa propre mère. Un prodige empêche que l'inceste ne s'accomplisse. A la tête des Teuthraniens, Télèphe repousse une attaque des Grecs ligués contre Troie. Blessé par la lance d'Achille, il apprend de l'oracle que l'arme qui l'a blessé peut seule le guérir. Il entre dans le palais d'Agamemnon à Aulis, enlève le jeune Oreste, se réfugie avec lui sur un autel, et menace de tuer l'enfant si Achille refuse de le guérir. Un peu de rouille prise sur la lance du héros grec cicatrise la blessure, et Télèphe, réconcilié avec les Grecs, prend part avec eux à la guerre troyenne. Cette légende, dont le drame attique s'était plus d'une fois inspiré, les sculpteurs de la petite frise l'avaient illustrée dans une série de scènes successives, qui se déroulaient comme sur une tapisserie, coupées çà et là par des piliers, des troncs d'arbre, des architectures qui servaient à isoler les différents épisodes.

Pour l'interprétation des scènes, nous ne pouvons que résumer les conclusions de la minutieuse étude où M. C. Robert a commenté les sujets et rétabli l'ordre relatif des fragments conservés [1]. Les auteurs de la frise avaient retracé le cycle complet de la légende. D'abord toute l'histoire de sa naissance : Aléos consultant l'oracle de Delphes, qui lui apprend que l'enfant né d'Augé sera le meurtrier de ses oncles; puis, dans un morceau plus important, Héraclès reçu chez le roi, et plus loin le héros s'avançant à la rencontre d'Augé dans un lieu planté

1. Robert, *Beitraege zur Erklärung des pergamenischen Telephos Frieses, Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 244; III, 1888, p. 45 et 87.



d'arbres, comme l'indique la silhouette d'un chêne figuré au second plan [1]



Fig. 273. — Héraclès chez Aléos. Fragment de la petite frise du grand autel de Pergame.



Fig. 274. — Les préparatifs de l'embarquement d'Augé. Fragment de la petite frise du grand autel de Pergame (Musée de Berlin).

1. *Jahrbuch*, III, p. 58 ; O. Overbeck, *Griech. Plastik*, II, fig. 201 *a*. Nos figures reproduisent des pho-

(fig. 273). Puis la naissance de Télèphe, et les préparatifs de l'embarquement d'Augé, morceau d'un style curieux, où le premier plan est occupé par les ouvriers occupés à construire le *larnax* qui servira de prison flottante, tandis qu'au second plan Augé se lamente, entourée de ses femmes (fig. 274) [1]. Augé sauvée, abordant en Mysie, et reçue par Teuthras, tel était le sujet d'une série de reliefs dont il ne reste que des fragments insignifiants. Beaucoup plus significatif est le morceau qui montre Héraclès trouvant sur le mont Parthénion le petit Télèphe allaité par une biche : un tronc de platane, un fond de rochers attestent la part faite à l'élément pittoresque (fig. 275) [2]. Cependant Télèphe est arrivé à l'âge d'homme : il met à mort les fils d'Aléos, dont l'exposition funèbre trouve place dans la frise, et se purifie dans le temple de Dionysos, au pied du Parthénion. Il arrive en Mysie, et l'on voit le vaisseau accostant, le jeune héros descendant de son bord par une échelle. La réception par Teuthras, son combat contre Idas, son mariage avec Augé, la fondation de Pergame, la lutte avec Achille avaient fourni les sujets d'une suite de bas-reliefs, par malheur fort mutilés. Voici d'autre part Télèphe dans le camp des Achéens. Réfugié sur l'autel, il tient bruta-



Fig. 275. — Héraclès trouvant Télèphe. Fragment de la petite frise du grand autel de Pergame (Musée de Berlin).

tographies que M. le Directeur général des musées royaux a bien voulu m'autoriser à faire exécuter au musée de Berlin. Qu'il me permette de lui exprimer ici tous mes remerciements ainsi qu'à M. Conze.

1. *Jahrbuch*, II, p. 245, B.

2. Conze, *Jahrb. der preuss. Kunstsamml.*, I, 1880, p. 184; Overbeck, *ouv. cité*, fig. 201 b. Sur le type d'Héraclès, voir Weiszäcker, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 255. L'auteur émet l'hypothèse, peu justifiée, que la figure est empruntée à un groupe du troisième siècle, qui se serait trouvé à Pergame.

lement sous son bras le petit Oreste qui se débat, tandis que la femme chargée du soin de l'enfant tombe à genoux toute éplorée [1]. Une autre série de dalles, assez bien conservées, montre Télèphe introduit dans l'assemblée des chefs achéens, reçu comme un hôte, et demandant à Achille la guérison de sa blessure (fig. 276) [2].

La frise est trop mutilée pour qu'il soit possible d'en apprécier l'ensemble. Mais lorsqu'on examine les fragments, dans les magasins du musée de Berlin, on est frappé de voir que la rupture avec les anciens procédés du bas-relief est tout à fait consommée. D'une saillie moins forte que la frise de la Gigantomachie, celle de Télèphe est exactement conçue comme un tableau. Les figures sont placées en perspective; il y a des arrière-plans, des profondeurs. La préoccupation du pittoresque est évidente, et se trahit dans le décor des fonds. Voici des édifices, des rochers, des arbres, qui localisent la scène : les feuillages des arbres sont traités avec une extrême précision : on reconnaît ici un chêne, ailleurs un platane. Et ce n'est pas là une manifestation isolée du bas-relief pittoresque; nous le verrons plus loin, la petite frise de Pergame est le témoignage d'une évolution beaucoup plus générale qui transforme le style du bas-relief hellénistique, et dont le principe est fondé sur l'adaptation à la plastique des procédés de la peinture. Un autre caractère très digne d'attention, c'est que le bas-relief devient en quelque sorte narratif. Le sculpteur ne choisit plus, comme autrefois, une action, un épisode; il entreprend de raconter toute une histoire, dans une série de scènes successives, et là aussi, nous pouvons deviner l'action immédiate des modèles fournis par la peinture. Style pittoresque, style narratif, voilà deux caractères qui reparaîtront plus tard dans les bas-reliefs romains des colonnes triomphales; la petite frise de Pergame fait déjà pressentir les conventions qui guideront les sculpteurs de la Colonne Trajane.

Les sculptures du grand autel sont-elles, à proprement parler, l'œuvre d'une école, et peut-on parler d'une école pergaménienne? Oui sans doute, si l'on ne prend pas le mot au sens étroit [3]. Entre ces artistes

1. Conze, *ouv. cité*, I, p. 183. C. Robert, *Jahrbuch*, II, p. 245. Overbeck, *ouv. cité*, II, fig. 212, B.
2. C. Robert, *Jahrbuch*, II, p. 251, F.
3. Voir les justes remarques de Brunn, *Jahrb. der preuss. Kunstsamml.*, V. 1884, p. 234-235.



de la jeune génération, associés pour une même œuvre, il s'est établi comme une communauté de style et d'habitudes; ils sont unis plus étroitement que ne pouvaient l'être les sculpteurs du temps d'Attale. Mais nous ne voyons pas de raisons plausibles pour les opposer aux maîtres qui, vers la même époque, travaillent dans les autres villes d'Asie-Mineure ou à Rhodes. L'école de Pergame se rattache en réalité à la



Fig. 276. — Télèphe chez les chefs Achéens. Fragment de la petite frise du grand autel de Pergame (Musée de Berlin).

grande école asiatique : les principes de style qu'elle applique sont acceptés partout. Pour cette raison, nous pouvons considérer les frises du grand autel comme des documents historiques d'une portée très générale, et y reconnaître le dernier terme de l'évolution hellénistique dans la sculpture monumentale. Elle n'ira guère plus loin, car moins d'un demi-siècle après l'achèvement du grand monument d'Eumène II, nous voyons apparaître les symptômes d'une réaction, et d'un retour à l'art classique.

CHAPITRE III

LES ÉCOLES ASIATIQUES — II. LES GROUPES PITTORESQUES
L'ÉCOLE DE RHODES

§ 1. — LES GROUPES PITTORESQUES.

Au second siècle, le mouvement que nous avons vu se manifester à Pergame s'est propagé dans les principaux centres de l'Asie Mineure et jusqu'à Rhodes. Il y a en réalité une grande école asiatique ; et la preuve en est que, parmi les artistes qui travaillent à Rhodes, plusieurs sont originaires d'Asie-Mineure. Tel est le cas pour les deux sculpteurs de Tralles qui ont signé l'œuvre célèbre connue sous le nom de « Taureau Farnèse ». Si nous nous arrêtons d'abord à ces deux maîtres, ce n'est pas pour établir entre l'école de Tralles et celle de Rhodes une différence qui serait artificielle : c'est parce que leur œuvre va nous montrer l'application d'un principe d'art très nouveau, et que nous pourrons y rattacher d'autres exemples de ce qu'on peut appeler le *groupe pittoresque*. Tralles est d'ailleurs comme le trait d'union entre Pergame et Rhodes. Au temps d'Eumène II, elle est placée politiquement sous le patronage de l'État de Pergame, et elle y reste jusqu'à la mort d'Attale III. Si nous connaissions mieux l'histoire de ses artistes, nous les verrions peut-être collaborer d'abord avec les sculpteurs des Attalides, et se tourner ensuite vers le florissant État de Rhodes.

Les deux maîtres auxquels Pline attribue le groupe représentant le supplice de Dircé, « le Taureau Farnèse », pour lui laisser son nom populaire, sont Apollonios et Tauriscos de Tralles[1]. Quant à la sin-

1. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 4, 21. La date de ces deux artistes reste incertaine ; M. Hiller von Gaertringen les place au début du 1er siècle avant notre ère. *Mittheil. Athen*, XIX, 1894, p. 37-39.



gulière historiette rapportée par l'écrivain latin, et suivant laquelle les deux artistes auraient institué un débat pour distinguer entre leur véritable père, Artémidore, et celui qui passait pour l'être, Ménécrate, elle est fondée sur un curieux contre-sens : Pline a mal compris une inscription où, suivant une formule très usitée, les sculpteurs avaient rappelé le nom de leur père, après celui de leur père adoptif, Ménécrate[1]. Tauriscos est connu en outre pour avoir exécuté des Hermérotes, placés par Asinius Pollion dans le portique qu'il avait fait édifier à Rome[2]; c'est là aussi que se trouvait, au temps de Pline, le groupe du supplice de Dircé, sans doute enlevé à Rhodes en 43 av. J.-C., lors du pillage de la ville par Cassius. Plus tard il prit place dans les Thermes de Caracalla, où il fut retrouvé très mutilé, en 1546, sous le pape Paul III. Restauré par Giovan Battista della Porta, et conservé d'abord au Palais Farnèse, il fut envoyé à Naples en 1786 (fig. 277)[3].

Il est à peine besoin d'en rappeler le sujet. Les deux fils d'Antiope, Amphion et Zéthos, font expier à Dircé, femme de Lykos, la dure captivité où elle a tenu leur mère. Après avoir tué Lykos, ils attachent Dircé à un taureau sauvage, puis jettent dans une fontaine son corps mutilé[4]. Les sculpteurs tralliens ont choisi le moment où le supplice se prépare. Les fils d'Antiope amènent l'animal fougueux qui se cabre en mugissant. Zéthos tire sur la corde passée autour de ses cornes; Amphion, reconnaissable à sa lyre, pèse de toutes ses forces sur la tête du taureau ; à leurs pieds, leur victime se lamente et supplie. Au second plan, une femme, où l'on reconnaît Antiope, suit la scène du regard; au premier plan, un dieu champêtre assis personnifie la montagne du Cithéron, où se passe l'action. Telle est la donnée traitée

1. Cf. O. Müller, *Der Farnesische Stier* ; O. Rayet, *Milet et le golfe Latmique*, I, p. 67. L'inscription était sans doute la suivante : Ἀπολλώνιος καὶ Ταυρίσκος καθ' ὑοθεσίαν Μενεκράτους, φύσει δὲ Ἀρτεμιδώρου, Τραλλιανοὶ ἐποίησαν.

2. Pline, *ibid.* Peut-être est-il le père de l'Apollonios, fils de Tauriscos, dont une inscription trouvée dans le théâtre de Magnésie du Méandre nous fait connaître la signature. Hiller von Gaertringen, *Mittheil. Athen*, XIX, 1894, p. 37.

3. Le groupe est gravé dans le *Museo Borbonico,* XIV, pl. 5, 6. Pour la bibliographie ancienne, voir Friederichs-Wolters, *Gipsabg.*, n° 1402, et Rayet, *Milet*, p. 70. Nous citerons surtout O. Müller, *Der Farnesische Stier;* O. Jahn, *Arch. Zeitung,* 1853, p. 65; Kinkel, *Mosaïk zur Kunstgeschichte*, ch. II.

4. Le sujet avait été traité par Euripide dans l'*Antiope.* Pour les rapprochements entre les fragments connus de l'Antiope et la scène du Taureau Farnèse, voir R. Hassencamp, *Nord und Sud*, février 1892, p. 212-219.



par Apollonios et Tauriscos dans ce groupe énorme, chargé de figures, une des œuvres les plus considérables par leur masse que nous ait laissées l'antiquité. Toutefois, pour l'apprécier équitablement, il faut faire la part de la restauration moderne, et elle est très grande. Presque toute la figure du taureau, le haut du corps de Dircé, les bras et les jambes des deux jeunes gens, sont l'œuvre de della Porta; la tête ajustée au corps de Zéthos provient d'une statue de Caracalla; le chien qui aboie au pied du rocher n'a d'antique que les pattes. La composition primitive du groupe reste donc douteuse. Si l'on se reporte aux monuments qui nous en ont conservé des images réduites, une monnaie de Nacrasa, un camée du Musée de Naples, un petit groupe d'ivoire du même musée[1], il est permis de croire que le restaurateur a plutôt exagéré la complication déjà très réelle de l'œuvre originale.

Les artistes du seizième et du dix-septième siècle n'ont pas ménagé au Taureau Farnèse les témoignages de leur admiration. Winckelmann ne l'appréciait pas moins. « Ceux qui ne le croient pas digne du bon temps de l'art, s'écriait-il, paraissent n'avoir pas fait usage de leurs yeux. » De nos jours, des jugements sévères ont singulièrement corrigé ces éloges excessifs. Pourtant, écrit un critique peu suspect, « peut-être ne mérite-t-il pas l'extrême dédain que les artistes professent aujourd'hui pour lui[2]. » Style d'école, prétentions ambitieuses, recherche de l'effet, soit; mais c'est malgré tout une œuvre habile et savante. Au reste, il serait trop facile d'accabler sous des comparaisons écrasantes le groupe d'Apollonios et de Tauriscos; mieux vaut le juger au point de vue historique, comme un curieux témoignage d'une évolution de style qui mérite attention. Le Taureau Farnèse est en effet le type le plus achevé du groupe pittoresque. Pour le voir sous son vrai jour, il faut le replacer dans le cadre qu'on lui avait, suivant toute vraisemblance, donné à Rhodes, dans un décor de parc, au sommet d'un massif de rochers dont il formait le couronnement[3]. Ainsi s'explique l'ornementation de la base, couverte sur trois côtés de figures d'animaux sculptés en relief, qui semblent brouter sur les pentes de la montagne.

1. Ces monuments ont été étudiés par Otto Jahn, *Arch. Zeitung*, 1853, p. 65, pl. 56 et 58.
2. O. Rayet, *Milet*, I, p. 69.
3. Cf. Dilthey, *Arch. Zeitung*, 1878, p. 48.

Ainsi s'expliquent encore la forme pyramidante du groupe, la disposition des personnages, étagés sur le rocher, et la préoccupation pitto-

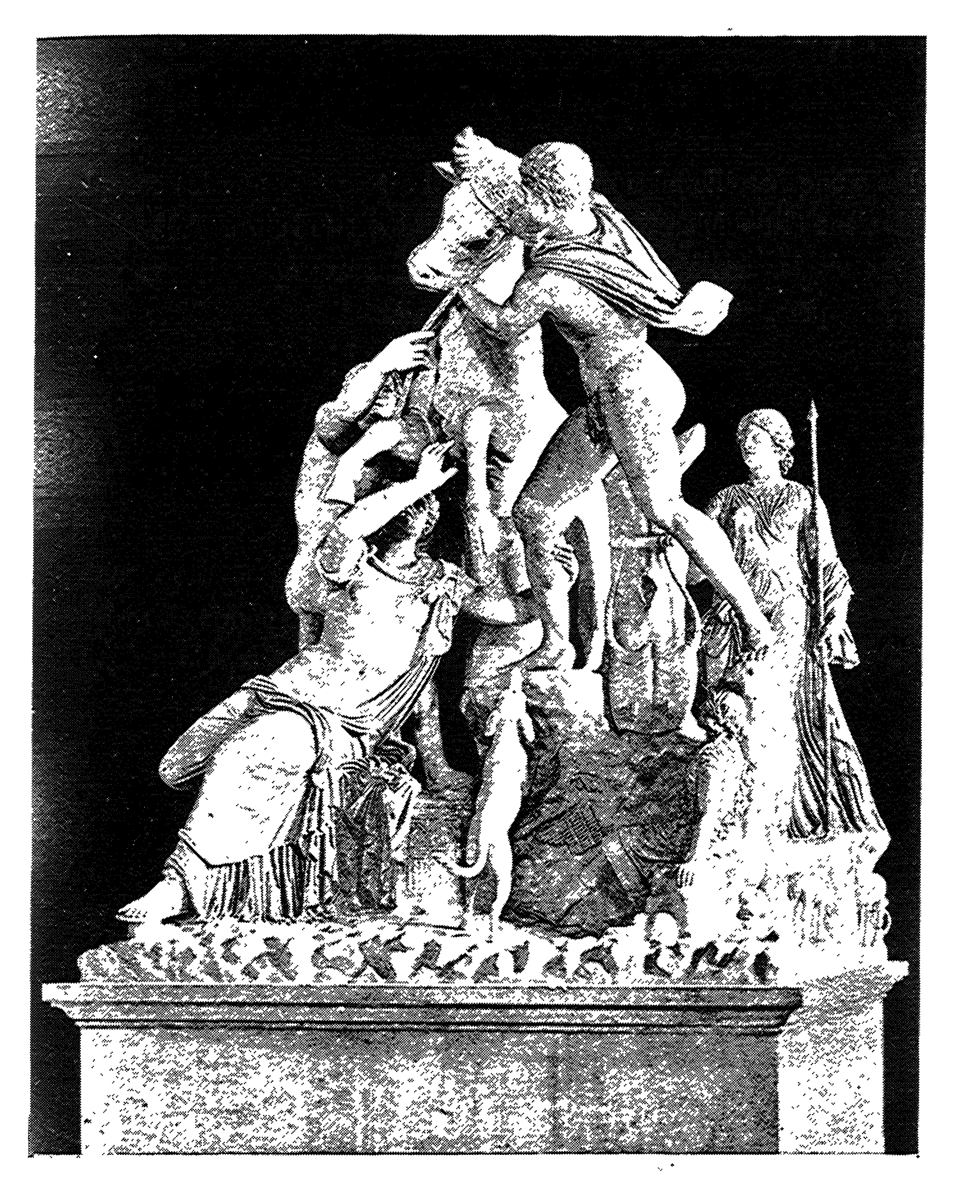


Fig. 277. — Le supplice de Dircé. Groupe en marbre dit « le Taureau Farnèse » (Musée de Naples).

resque si évidente qui a dicté tout l'agencement des figures. Ces caractères sont très significatifs. Ils nous montrent d'abord l'apparition d'un genre nouveau, celui d'une sorte de sculpture rocaille qui concourt

à la décoration des jardins et des parcs; ils dénoncent en outre le parti pris de renouveler les procédés de composition, en appliquant à la sculpture en ronde bosse les conventions de la peinture. C'est assurément là l'innovation la plus audacieuse de l'art hellénistique.

Les sculpteurs du Taureau Farnèse n'ont pas seuls pratiqué cette méthode. Les terres cuites d'Asie Mineure offrent de nombreux exemples d'une pareille mise en scène; or, il est certain que les coroplastes suivaient l'impulsion donnée par les maîtres de la grande sculpture[1]. Nous essaierons donc de réunir ici d'autres exemples de ces groupes pittoresques, et nous citerons en première ligne la célèbre série de statues conservée à Florence, au musée des *Uffizi*, le groupe de Niobé et des Niobides. On en connaît l'histoire[2]. En 1583, on découvrait dans la *vigna* des frères dei Thomasini de Gallese, sur la route qui va de Saint-Jean-de-Latran à la Porta Maggiore, une série de quatorze statues, dont treize appartenaient au groupe des Niobides. Achetées par le cardinal Fernando de Médicis, les statues des Niobides furent placées dans le jardin de la Villa Médicis, et disposées comme un véritable décor de jardin, sur un massif de rochers. Elles y restèrent jusqu'en 1775. A cette date, le grand duc Pierre Léopold les fit transporter à Florence, aux *Uffizi*, où elles s'augmentèrent d'une statue représentant le pédagogue du plus jeune fils de Niobé, et des répliques de deux des Niobides. Sur le conseil de Thorwaldsen, on y ajouta la statue d'un Niobide tombé sur les deux genoux, qui appartenait depuis longtemps à la collection des Médicis[3]. D'autres statues encore, qui n'ont rien de commun avec le groupe, vinrent encore l'enrichir mal à propos[4], et lui donner l'aspect qu'il présente aujourd'hui aux *Uffizi*, dans la salle des Niobides. En réalité, les statues trouvées en 1583 et qui appartiennent au groupe sont au nombre de neuf; elles sont en marbre penté-

1. Pour les groupes pittoresques en terre cuite, voir Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, p. 167. Cf. Froehner, *Terres cuites d'Asie Mineure*, pl. 2, 17, 24, etc. Cf. notre figure 286.

2. Voir Stark, *Niobe und die Niobiden*, Leipzig, 1863, p. 219; Dütschke, *Die antike Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz*, p. 136-137.

3. Stark, *Niobe*, pl. XIII, 3. Dütschke, nº 260.

4. Ce sont les suivantes: *a.* La soi-disant Psyché, Dütschke, nº 254. — *b.* Jeune fille avec le diploïdion, nº 263. Stark. pl. XIII, 1. Baumeister, *Denkmaeler*, p. 1679, fig. 1758. — *c.* La soi-disant Anchirrhoé, Dütschke, nº 256. — *d.* Muse restaurée en Niobide, nº 262.



lique[1]. Il faut y joindre trois autres statues d'un marbre différent, mais dont le rapport avec les précédentes n'est pas douteux[2]. Enfin si l'on emprunte au musée du Capitole une figure de jeune fille affaissée aux pieds d'un Niobide[3], on aura réuni tous les éléments certains dont nous disposons pour l'étude du groupe des Niobides.

Nous ne nous attarderons pas à décrire minutieusement, dans l'ordre conjectural où elles sont placées à Florence, les figures de ce groupe si connu. Nous irons droit à celle qui, par ses proportions plus fortes, par sa nature même, est toute désignée pour former le centre de la composition, c'est-à-dire à la mère des Niobides[4]. C'est là aussi que le sculpteur a mis le sentiment pathétique le plus intense. Niobé serre contre elle sa plus jeune fille épouvantée, et, d'un geste instinctif, cherche à la protéger avec le frêle abri de son manteau contre les flèches d'Apollon. Son visage, tourné vers le ciel, exprime la terreur et l'angoisse. Ce thème tragique de la mère défendant son enfant contre la mort a inspiré à l'artiste un groupe d'une belle venue, où le maximum d'émotion est atteint par les moyens les plus simples, et dont la facture ample et large se devine sous l'exécution un peu mesquine de la copie romaine (fig. 278).

Deux autres figures féminines nous mettent sous les yeux deux des autres filles de Niobé. L'une d'elles, désignée souvent comme l'aînée, s'enfuit à grands pas, la main droite ramenée vers l'épaule pour retenir le manteau, la gauche étendue avec un geste de terreur[5]. Mais la copie de Florence ne nous donne qu'une faible idée de l'original. Pour en retrouver le style, il faut s'adresser à la belle réplique du musée Chiaramonti, au Vatican[6], où les draperies flottantes sont traitées avec plus de largeur et de simplicité, sans présenter ces plis menus et secs où s'est

1. Dütschke, nos 257, 259, 261, 264, 265, 266, 267, 268. Le no 264 comprend les deux figures de Niobé et de sa fille.

2. Dütschke, nos 255, 258, 260.

3. Helbig-Toutain, *Guide*, I, no 209. L'ensemble des figures appartenant au groupe est reproduit dans la figure 162 d'Overbeck, *Gr. Plastik*, II.

4. Stark, no 264. Baumeister, *Denkmaeler*, p. 1673, fig. 1746. Brunn, *Denkmaeler*, no 311. Une bonne copie de la tête de Niobé se trouve en Angleterre, à Brocklesby, dans la collection de lord Yarborough : *Specimens of ancient sculpture I*, pl. 35-37 ; Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, p. 227, 5.

5. Brunn, *Denkmaeler* no 312.

6. *Gaz. arch.* III, pl. 27, Helbig-Toutain, *Guide*, I, no 73. Brunn, *Denkmaeler*, no 318.

attardé le copiste romain (fig. 279). Une autre Niobide, plus jeune, est



Fig. 278. — Niobé et une Niobide (Florence, Musée des *Uffizi*).

déjà blessée [1]. Portant la main gauche à sa nuque, elle lève vers le

1. Baumeister, *Denkmaeler*, pl. LXIII, nº 1748.

ciel un visage douloureux, tandis que le bras droit tombe le long du corps, la main tenant le bord du manteau. Avec sa longue robe ouverte sur la poitrine, ses bras nus, elle rappelle certaines figurines tanagréennes; elle en a la grâce et l'élégance.

On peut juger plus sévèrement les statues qui représentent les fils de Niobé. On sent le style d'école dans ce Niobide qui, blessé au dos, et tombé sur les genoux, étend le bras droit avec désespoir; et cet autre qui s'enfuit, le bras gauche enveloppé dans son manteau, un pied posé sur une saillie de rocher, n'est qu'une académie assez banale[1]. Nous en dirons autant du Niobide qui étend son bras droit recouvert du manteau, et dont la main gauche s'abaisse vers sa jeune sœur tombée à ses pieds, figure qui manque à Florence, mais nous est connue par une réplique du Vatican (fig. 280)[2]. On place généralement dans la partie droite du groupe le jeune garçon qui s'enfuit effrayé, et cherche



Fig. 279. — Niobide (Rome, Vatican).

1. Pour ces deux figures, voir Baumeister, p. 1679, fig. 1757, et pl. LXIV, fig. 1753. Cf. Brunn, *Denkmaeler*, n° 314.

2. Baumeister, pl. LXIV, 1752. Brunn, n° 315. Pour la réplique du Vatican, voir Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 209.

protection auprès de son pédagogue, un homme vêtu d'une tunique à manches et chaussé de hautes bottines[1]. A Florence, les deux statues sont disjointes; mais un groupe du Louvre, trouvé à Soissons, les

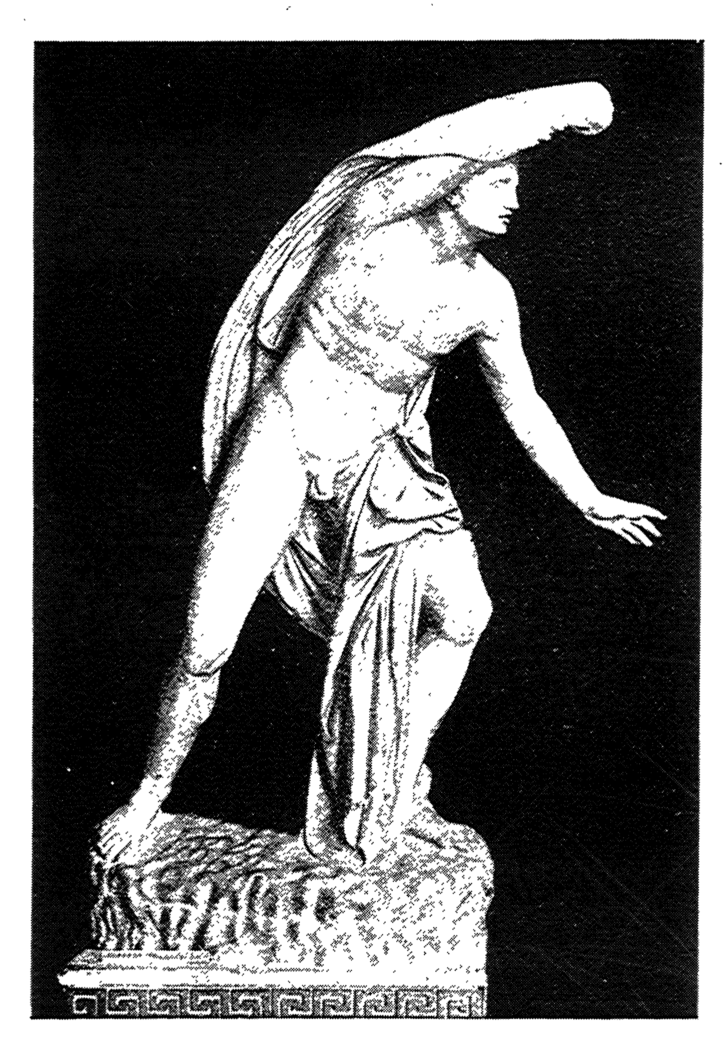


Fig. 280. — Un Niobide (Florence, Musée des *Uffizi*).

montre réunies. Viennent ensuite un Niobide escaladant un rocher, qui dissimule la jambe droite; un autre tombé sur un genou, le regard dirigé vers le ciel; enfin un Niobide mourant, renversé sur le dos,

1. Baumeister, pl. LXIII, fig. 1749, 1750. La tête du pédagogue est moderne.

connu par plusieurs répliques, dont la meilleure est celle de Munich (fig. 281)[1].

Le travail minutieux et sec des statues de Florence, leur infériorité en regard de quelques autres répliques, le nombre même de ces répliques, nous avertissent suffisamment que les marbres trouvés sur l'Esquilin nous offrent seulement les copies d'originaux célèbres. Ces originaux, Pline en fait mention[2]. C'était une série de statues, qu'on voyait de son temps dans le temple d'Apollon dédié par C. Sosius.

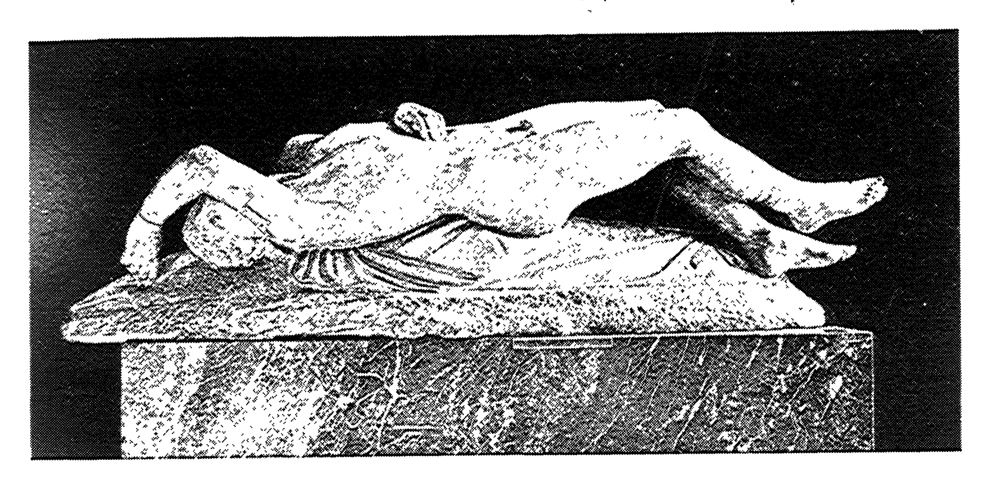


Fig. 281. — Niobide (Glyptothèque de Munich).

On hésitait à décider si elles étaient l'œuvre de Scopas ou de Praxitèle. L'autorité de ce texte a été maintes fois invoquée pour placer au quatrième siècle l'exécution du groupe original[3]. Mais, au vrai, quel renseignement sommes-nous en droit d'en tirer? Simplement qu'on ignorait l'auteur, et que les connaisseurs d'art mettaient en avant deux noms illustres. Rappelons-nous ce collectionneur dont parle Stace, et qui excellait à désigner l'auteur d'une statue sans signature[4]. Les Niobides ont dû provoquer plus d'une expertise de ce genre; Pline se borne à enregistrer les décisions contradictoires des arbitres. L'écrivain latin

1. Ces trois figures sont reproduites dans Baumeister, fig. 1754, 1755, 1756.

2. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 28. « Par haesitatio est in templo Apollinis Sosiani, Niobae liberos morientis Scopas an Praxiteles fecerit. »

3. Voir Stark, *Niobe*, p. 332. Friederichs, *Praxiteles und die Niobegruppe*, p. 89 et suivantes.

4. « Et non inscriptis auctorem reddere signis. » Stace, *Silves*, IV, 6.

ne mentionne pas la provenance des statues originales; il oublie de nous dire si elles se trouvaient dans une des régions de l'ancien monde grec ouvertes à l'activité de Praxitèle et de Scopas. Mais l'hypothèse la plus plausible conduit à une conclusion contraire. Il semble que les statues aient été enlevées à une ville de Syrie ou de Cilicie, car C. Sosius, qui les apporte à Rome, et en décore son temple d'Apollon, est, en l'année 38 avant Jésus-Christ, légat d'Antoine en Syrie et en Cilicie; et c'est en 35 qu'il obtient le triomphe, après la défaite d'Antigone de Judée et la prise de Jérusalem. Si, comme il est permis de le croire, le groupe provenait de l'une de ces provinces, Sosius l'avait enlevé à une de ces villes hellénistiques fondées après Alexandre, et pour lesquelles ni Scopas ni Praxitèle n'avaient pu travailler[1].

Nous sommes donc amené à considérer le groupe des Niobides comme une œuvre hellénistique[2]. Ni la conception, ni le style ne contredisent cette hypothèse. L'idée de mettre ainsi en scène un épisode tragique est bien conforme au goût dramatique dont les sculptures de Pergame nous ont montré tant d'exemples. Le costume des femmes, qui est celui des figures tanagréennes, ne saurait fournir aucun argument contre la date du troisième siècle. Enfin le Niobide agenouillé, celui qui est étendu mourant sur le sol, rappellent de bien près certaines figures de l'ex-voto d'Attale. Mais surtout nous aurions peine à rendre Scopas ou Praxitèle responsables des faiblesses, qui, malgré le mérite général de l'œuvre, la déparent çà et là. A voir ces jeunes gens escaladant un rocher avec des gestes automatiques, ou exprimant leur terreur par une mimique de convention, on songe à des académies d'atelier, et l'on hésite à prononcer des noms aussi glorieux. Il est d'ailleurs certain que le sujet du meurtre des Niobides est fort en faveur sous les successeurs d'Alexandre. Quand Auguste éleva, en l'an 28, le temple d'Apollon Palatin, il fit décorer les portes de bas-reliefs d'ivoire représentant la défaite des Galates et le massacre des

1. Stark pense au Sarpédonion d'Holmoi, en Cilicie. C'est à Séleucie du Calycadnus que Sosius aurait enlevé l'Apollon en bois de cèdre placé dans la cella de son temple. *Niobe*, p. 136.

2. La démonstration a été faite par M. Hans Ohlrich, *Die florentiner Niobegruppe*, Berlin, 1888. Dans son catalogue des moulages de Halle, M. C. Robert place sans hésiter les Niobides à l'époque hellénistique: *Führer durch das arch. Museum*, p. 63.

enfants de Niobé[1]. C'étaient des œuvres hellénistiques, et peut-être un bas-relief de Saint-Pétersbourg, et un disque en marbre du British Museum nous ont-ils conservé le souvenir du bas-relief d'ivoire des Niobides[2]. Or si ces deux compositions dérivent à coup sûr d'un autre original que le groupe signalé par Pline, elles relèvent du même esprit; et l'on peut croire qu'à l'époque hellénistique, la peinture et la plastique avaient plus d'une fois retracé la tragique légende de Niobé.

La composition et l'arrangement du groupe de Florence ont été souvent discutés[3]. Les figures avaient-elles un cadre architectural? Faut-il, avec Stark, les replacer entre les colonnes d'un temple, ou bien, suivant l'ancienne hypothèse de Cokerell et de Welcker, les disposer dans le tympan d'un fronton? La première conjecture n'est fondée que sur l'exemple du monument des Néréides, ce qui est insuffisant. La seconde provoque bien des objections, dont la plus grave est que la hauteur relative des figures ne répond pas à la loi de décroissance qui est toujours observée dans un fronton. Et quel sculpteur aurait commis la faute de tourner vers l'angle du tympan le visage de Niobé? Les difficultés disparaissent au contraire, si l'on imagine les figures, non point disposées sur un même plan horizontal, mais étagées sur un rocher, à des niveaux différents, la grande statue de Niobé dominant tout l'ensemble[4]. On comprend dès lors ces accidents de terrain, ces rochers, ces bases à plusieurs niveaux, qui jouent ici un si grand rôle; ce sont comme autant de prolongements du massif rocheux servant de support au groupe. Les artistes du cardinal Médicis l'avaient bien entendu ainsi, en disposant les figures de Florence comme un décor de jardin[5]; et tout porte à croire que, dans la villa romaine de l'Esquilin, d'où elles proviennent, elles offraient le même aspect. Si

1. Stark, *Niobe*, p. 138. Brunn, *Griech. Künstler*, I, p. 444.

2. Pour le bas-relief Campana, à Saint-Pétersbourg, voir Stark, *Niobe*, pl. III, nº 1, p. 165. Hauser *Die neu-attischen Reliefs*, p. 73. Le disque du British Museum est reproduit par Murray, *Greek sculpt*, II, pl. XXIX. L'authenticité en a été contestée. Voir sur la question, Overbeck, *Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, 1893.

3. Voir, outre les travaux déjà cités, Mayerhofer, *Die florentiner Niobegruppe*, Bamberg, 1881, et le résumé des discussions fait par Overbeck, *Gr. Plastik*, II, p. 80.

4. Cf. Hans Ohlrich, *Mémoire cité*, p. 4.

5. C'est ainsi que les montre le dessin de Perrier, *Segmenta nobil. signorum et statuarum*, Rome 1638, pl. 33-36, 58-60, 87.



ces conclusions sont justes, les Niobides appartiennent à la série des groupes pittoresques, et l'exécution des originaux ne saurait être antérieure au troisième siècle.

Le développement de la sculpture pittoresque est une conséquence des nouvelles habitudes de vie qui s'introduisent dans le monde grec après Alexandre. Les résidences royales, les riches habitations privées s'embellissent de parcs, de jardins, de portiques à colonnades qui réclament une décoration plastique riche et variée, conçue d'après des principes moins rigoureux que ceux de l'ancienne statuaire. Nous ne serons pas surpris d'en trouver des exemples à Pergame. En 1880, les les fouilles de M. Humann ont fait découvrir les fragments de trois statuettes demi-nature, dont le revers est négligé; elles représentent Prométhée, Héraclès, et une figure virile demi-couchée où l'on reconnaît sans peine la personnification du mont Caucase [1]. Ainsi que l'a démontré M. Milchhoefer, ces statuettes étaient étagées sur un fond rocheux, où elles se détachaient comme un haut-relief. Les peintures pompéiennes nous font connaître des compositions analogues; l'artiste de Pergame avait donc groupé ses figures comme l'aurait fait un peintre.

On cède volontiers à la tentation de rattacher à un même groupe, conçu suivant les principes du style pittoresque, deux statues célèbres, l'*Arrotino* et le Marsyas suspendu à un arbre, dont nous connaissons plusieurs répliques. La statue conservée dans la salle de la Tribune, aux *Uffizi*, et désignée communément sous le nom de Rémouleur (*Arrotino*) montre un personnage accroupi, aiguisant sur une pierre un large coutelas (fig. 282) [2]. La forme carrée du visage, le front déprimé, la barbe courte et rare, les cheveux longs, accusent un type barbare, et désignent un esclave scythe. A voir son expression d'humble soumission, on devine qu'il attend un ordre, qu'il est mêlé à une action, et que la statue n'a pas été conçue comme une œuvre isolée. Or, à quelle scène l'associer, sinon au supplice de Marsyas? Sans quitter Florence,

1. Milchhoefer, *Die Befreiung des Prometheus,* 42[es] *Progr. zum Winckelmannsfeste*, 1882.

2. Dütschke, *Ant. Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz,* n° 549, p. 247. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1414. La statue a été trouvée à Rome avant 1538. Michaelis, *Arch. Zeitung,* 1880, p. 11.

on trouve aux *Uffizi* une réplique d'une statue souvent copiée, dont le Louvre possède un exemplaire très restauré (fig. 283), et dont la meilleure copie est sans aucun doute celle du musée de Tchinily-Kiosk, découverte à Tarsous en 1889 (fig. 284)[1]. La donnée est très

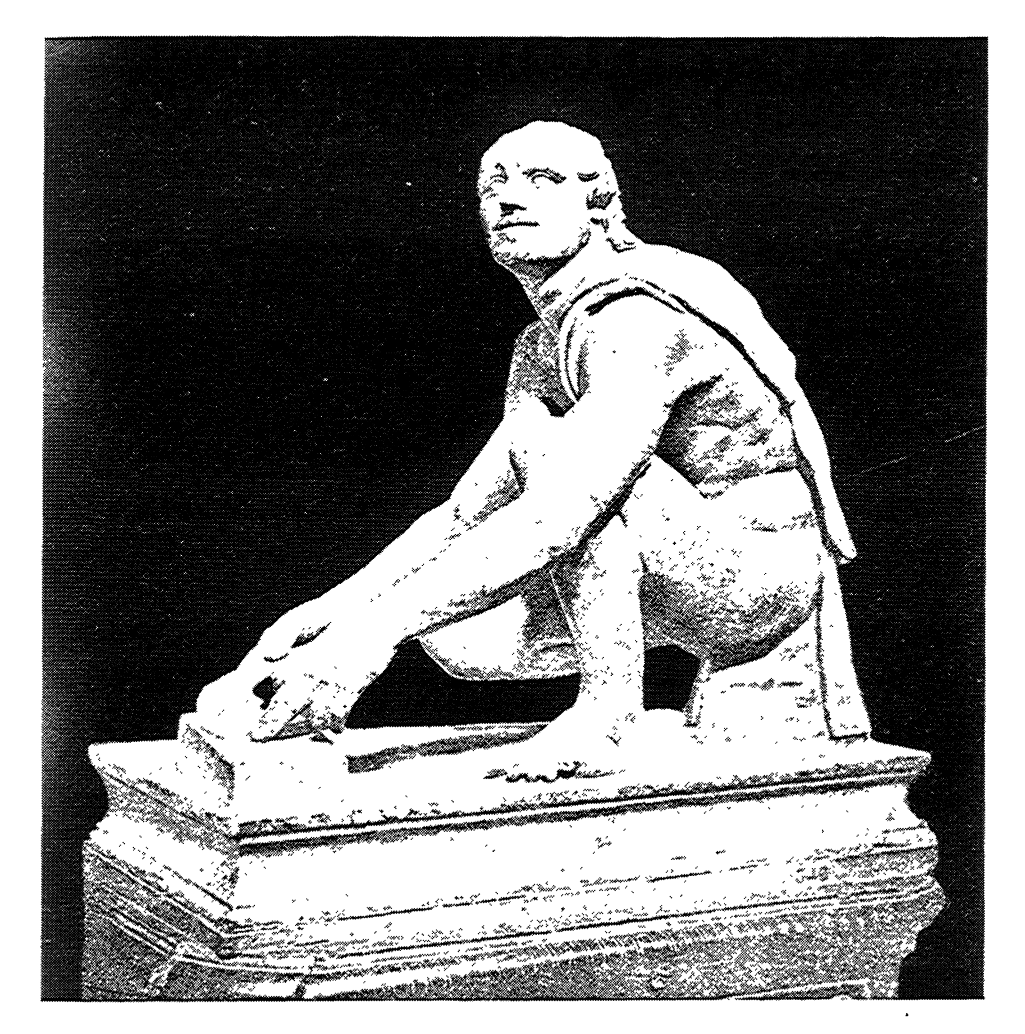


Fig. 282. — Esclave scythe. Statue dite de « l'Arrotino » (Florence. Musée des *Uffizi*. Salle de la Tribune).

différente de celle dont s'inspirait, au quatrième siècle, le sculpteur

1. Statue de Florence, Dütschke, III, n° 159. Statue du Louvre, Froehner, *Notice*, n° 86. Statue de Tchinily-Kiosk, Joubin, *Catal. du Musée impérial ottoman*, n° 72. Overbeck donne une liste de quinze répliques qui peut être augmentée (*Griech. Kunstmyth.*, III, *Apollon*, p. 477-478). Outre celle de Tchinily-Kiosk, nous signalerons celle du Musée central d'Athènes, trouvée à Tralles (S. Reinach, *Chron. d'Orient*, 1889, p. 509), et celle de Karlsruhe, *Arch. Anzeiger*, 1890, p. 4.

des bas-reliefs mantinéens. Ici la lutte est finie et le supplice commence. Suspendu par les poignets au tronc d'un arbre, Marsyas va, sur un signe d'Apollon, être livré au couteau du Scythe. Il est donc permis de croire que la figure du dieu complétait le groupe, et pour la retrouver, peut-être faut-il examiner un disque de marbre du musée de Dresde, où Apollon assis, la lyre à la main, un bras nonchalamment relevé au-dessus de la tête, fait face au Silène déjà lié à l'arbre [1]. Dans ce cas, l'esclave scythe trouverait place au milieu du groupe, et sans doute au second plan. Attribuer à un sculpteur de Pergame cette composition pittoresque est une hypothèse très plausible. Le naturalisme qui éclate dans la statue du Scythe, la connaissance impeccable de l'anatomie que révèle celle de Marsyas, s'accordent bien avec les caractères du style pergaménien, et il est possible que le groupe original date du temps des Attalides. Toutefois, à en juger par la fréquence des répliques, la figure de Marsyas a dû être souvent copiée isolément, comme la plus digne d'attention; et à voir ce torse distendu, cette ossature si curieusement indiquée sous la peau, ce visage contracté et douloureux, on devine en effet que c'était là un vrai morceau de bravoure. Chose curieuse : la sculpture moderne a plus d'une fois traité, comme un sujet où pouvait se manifester toute la virtuosité de l'artiste, une donnée analogue, celle de la figure nue, les bras relevés, attachée ou suspendue par les poignets à un tronc d'arbre. Comparez au Marsyas du Louvre certains morceaux de réception de notre ancienne Académie des Beaux Arts, le Saint-Sébastien de François Coudray, celui de Dejoux, le Phorbas et l'Œdipe de Félix Lecomte, vous reconnaîtrez entre ces différents thèmes une parenté évidente. Ce n'est pas d'ailleurs la seule occasion où l'art hellénistique et l'art moderne se soient rencontrés dans une inspiration commune.

On pourrait multiplier les exemples de ces groupes décoratifs. Deux statues de Danaïdes, trouvées sur l'Esquilin [2], sont sans doute détachées d'un grand ensemble de figures représentant Danaüs, l'épée à la main, au milieu de ses filles, et leur ordonnant de tuer leurs fiancés. Transporté

1. *Annali dell' Inst.*, 1851, pl. E. *Arch. Anzeiger*, 1889, p. 99. On peut, croyons-nous, en rapprocher un bas-relief du Musée d'Arles : Bazin, *Arles Gallo-romain*, p. 129, nº. 2.

2. *Bull. della comm. municipale*, III, 1875, pl. IX-X. Helbig-Toutain, *Guide*, I, nºˢ 564, 565.

à Rome, le groupe original avait été disposé sous le portique qui entourait le temple d'Apollon Palatin [1]. Faut-il rappeler le groupe bien connu de Ménélas soutenant le corps de Patrocle, conservé à Florence dans la *Loggia dei Lanzi,* et sa célèbre réplique romaine, le *Pasquino,* si

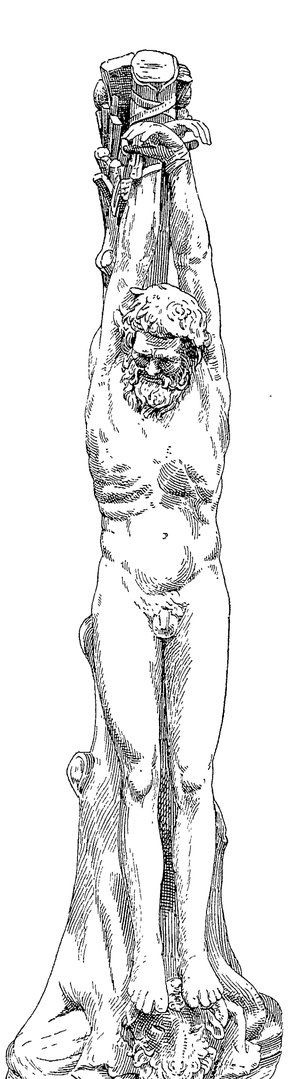


Fig. 283. — Marsyas attaché à l'arbre. Statue en marbre (Musée du Louvre).

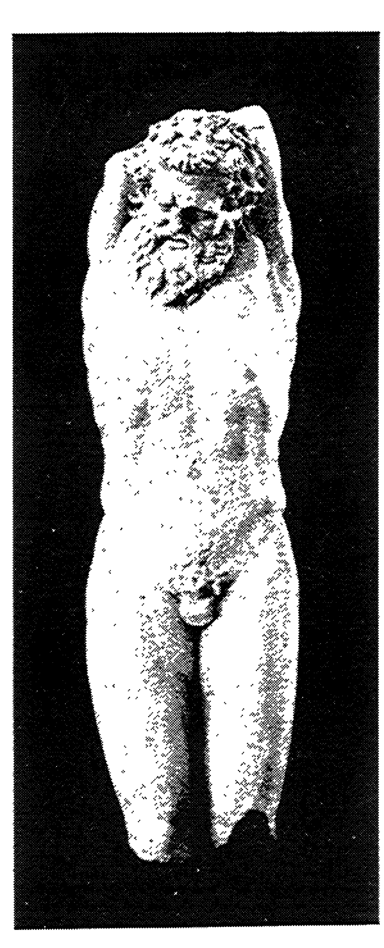


Fig. 284. — Marsyas attaché à l'arbre. (Musée de Tchinily-Kiosk. Constantinople).

admiré par le Bernin [2]? Le sentiment pathétique de la composition,

1. Stark, *Niobe,* p. 328.

2. Friederichs-Wolters, *Gipsabg.,* nos 1397-1398. Voir, pour le *Pasquino,* E. Q. Visconti, *Opere varie,* I, pl. 15, p. 172, et la bibliographie citée par Friederichs-Wolters. On connaît six répliques de ce groupe. Une des meilleures est au Vatican : Helbig-Toutain, *Guide,* I, no 240.



le bel équilibre des lignes, la maîtrise de l'exécution, en font un des plus remarquables spécimens de la sculpture décorative. Assurément, de telles œuvres déconcertent souvent notre goût, et trahissent des tendances dangereuses : la recherche de l'effet, de la mise en scène pompeuse et théâtrale. Mais ne sommes-nous pas trop enclins à les juger sans tenir compte de leur destination? Elles ne prennent toute la valeur que si on leur rend leur entourage architectural, et les perspectives pittoresques où elles s'encadraient. Au vrai, c'est à l'art de Versailles qu'on pourrait le plus justement les comparer. On méconnaîtrait donc un des aspects les plus curieux de l'art hellénistique, si l'on ne rendait justice à l'invention hardie de ces maîtres qui, préoccupés avant tout de créer un brillant décor, entrent résolument dans l'esprit du rôle qui leur est dévolu.

§ 2. — L'ÉCOLE DE RHODES.

Si l'école rhodienne se rattache, par ses affinités, à la grande école asiatique, historiquement elle a sa physionomie à part. En face des grandes monarchies hellénistiques, Rhodes apparaît comme un état libre, une république indépendante et très prospère. Pendant le troisième siècle, après le siège si vaillamment soutenu contre Démétrios Poliorcète, l'importance politique de l'île a bien vite grandi. Entrés dans l'alliance romaine, comme les Attalides, les Rhodiens profitent d'une guerre heureuse contre Philippe III de Macédoine et Antiochos le Grand pour s'annexer la Lycie et la Carie. En 168, il est vrai, leur attitude équivoque, dans la guerre contre Persée, leur fait perdre leurs possessions d'Asie; mais leur vigoureuse résistance contre Mithridate, en 88, les fait rentrer en faveur auprès de Rome. Alors recommence, pour Rhodes, une courte et brillante période de prospérité, qui prend fin brusquement en 43. La prise et le pillage de la ville par l'armée républicaine de Cassius, l'enlèvement de tous ses trésors d'art transportés à Rome, marquent la fin de la puissance rhodienne. Sous l'Empire, il n'est plus question de l'école de sculpture qui, pendant près de deux siècles, avait jeté un très vif éclat.

Depuis le milieu du troisième siècle, environ, jusque vers l'année 50 avant notre ère, une longue série de signatures d'artistes atteste l'activité de l'école rhodienne [1]. Tous ne sont pas originaires de l'île; il y a là des sculpteurs venus d'Halicarnasse, de Soloi, de Chios, d'Antioche, de Laodicée; on sait déjà que deux maîtres de Tralles, les auteurs du « Taureau Farnèse », travaillent pour Rhodes. Ces faits témoignent de la puissance d'attraction qu'exerce la florissante république, et les inscriptions nous apprennent d'autre part que les Rhodiens ne négligent rien pour retenir les artistes venus du dehors. Ils leur confèrent le privilège de l'ἐπιδαμία, c'est-à-dire un droit de cité restreint; les fils de ces étrangers deviennent de plein droit citoyens de Rhodes [2]. Des travaux récents ont permis d'établir avec plus de certitude la chronologie de ces artistes et démontré un fait capital : c'est que l'activité de l'école rhodienne se répartit sur une durée beaucoup plus longue qu'on ne le croyait jusqu'ici [3]. Elle se manifeste dès la seconde moitié du troisième siècle; elle se maintient pendant le second siècle et une partie du premier, et ne prend fin qu'au moment où la prise de la ville par Cassius porte à la puissance de Rhodes un coup décisif. Par la continuité de ce développement, l'école rhodienne mérite donc une place à part. C'est bien une école hellénistique; mais elle se prolonge au-delà de l'olympiade 156, qui, au dire de Pline, marque le début de la renaissance gréco-romaine. Nous avons donc le droit de la considérer dans son ensemble, quitte à dépasser le terme que nous nous sommes assigné pour l'histoire des autres écoles.

Pour le groupement chronologique des artistes rhodiens, M. Hiller von Gaertringen propose un ordre très plausible, fondé sur l'étude des inscriptions [4]. A la seconde moitié du troisième siècle appartiennent Phylès d'Halicarnasse [5], Mnasitimos, Timocharis d'Éleutherne, les

1. Voir surtout Foucart, *Inscr. inédites de l'île de Rhodes* (*Extr. de la Rev. arch.*, 1865-1867). Loewy, *Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich*, VII, 1883, p. 107 et *Inschr. griech. Bildh.*, p. 127, nos 159-205.

2. Ainsi Epicharmos de Soloi signe : Ἐπίχαρμος Σολεύς, ᾧ ἁ ἐπιδαμία δέδοται. Son fils signe : Ἐπίχαρμος Ἐπιχάρμου Ῥόδιος. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n° 191.

3. Voir Hiller von Gaertringen, *Die Zeitbestimmung der rhodischen Künstlerinschriften*, *Jahrbuch des arch. Inst.*, IX, 1894, p. 22. Cf. Holleaux, *Rev. de Philologie*, 1893, p. 171.

4. *Jahrbuch des arch. Inst.*, art cité, p. 43.

5. Voir, sur cet artiste, Schumacher, *Der Bildhauer Phyles*; *Rhein. Museum*, XLI, 1886, p. 223 et suivantes.



deux Chiotes Zénodotos et Ménippos, Simon et Onasiphon, tous deux de Salamine. Au second siècle prennent place Mnasitimos et Téléson, Pythocritos, fils de Timocharis, qualifié de Rhodien, Euthycratès, Simias, Archidamos de Milet, et enfin Protos. Les maîtres de la première moitié du premier siècle sont Théon d'Antioche, qui travaille pour Alexandrie, et reçoit à Rhodes l'ἐπιδαμία; Charinos de Laodicée, puis deux frères, Ploutarchos et Démétrios, dont la période d'activité se date à coup sûr; la signature de Ploutarchos se lit en effet sur la base d'un monument élevé en l'honneur d'un citoyen rhodien, qui a rempli une mission auprès de cinq personnages romains : parmi ces derniers figurent L. Licinius Murena, qui obtient en 82 le titre d'*imperator,* et L. Licinius Lucullus, consul en 74 [1]. Épicharmos de Soloi et son fils Épicharmos devenu citoyen de Rhodes, Léocharès, Simos d'Olynthe, font partie de la même génération, et continuent les traditions de l'école rhodienne après la guerre contre Mithridate.

Nous possédons une œuvre capitale de la sculpture rhodienne. Le 14 janvier 1506, un bourgeois de Rome, Felice de' Freddi, découvrait dans sa *vigna,* non loin des jardins de S. Pietro in Vincoli, un groupe de marbre représentant Laocoon et ses deux fils, enlacés par deux serpents [2]. Il était aisé de l'identifier avec l'œuvre de trois maîtres rhodiens, Agésandros, Polydoros et Athénodoros, mentionnée par Pline [3]. Suivant l'écrivain latin, ce groupe, sculpté dans un seul bloc de marbre, surpassait toutes les œuvres de la peinture et de la sculpture; il se trouvait de son temps dans le palais de Titus. La découverte du Laocoon mit la ville en rumeur. On venait en foule pour le voir; le neveu du pape Jules II, le cardinal Galeotto della Rovere, en offrit 600 écus d'or; mais le chef-d'œuvre fut acquis par le pape, qui le destinait à son Belvédère du Vatican, alors en construction. L'admiration des poètes et des artistes se traduisit par des témoignages significatifs. Sadolet célébra le Laocoon en vers latins; Bramante commanda à quatre artistes d'en faire chacun une fonte, d'après une copie à la cire, et le prix fut décerné à Jacopo Sansovino. On respecta même les mu-

1. Hiller von Gaertringen, *art. cité,* p. 26. Th. Mommsen, *Sitzungsb. der berl. Akad.,* 1892, XLI, 849.
2. Voir pour l'historique de la découverte, Michaelis, *Jahrbuch des arch. Inst.,* V, 1890, p. 16.
3. Pline, *Nat. Hist.,* 36, 37.

tilations du groupe, car c'est seulement sous Clément XI, vers 1730, qu'Agostino Cornacchini restaura les bras des deux fils de Laocoon, et peut-être aussi le bras droit du père [1]. Est-il besoin de rappeler les éloges enthousiastes que Winckelmann décerne au groupe du Vatican, et la place considérable qui lui revient, grâce au *Laokoon* de Lessing, dans l'histoire des théories esthétiques au dix-huitième siècle [2]?

Tout le bruit qui s'est fait autrefois autour du Laocoon est aujourd'hui bien calmé. Nous laisserons donc de côté les considérations de pure esthétique, pour ne voir dans cette œuvre célèbre que le manifeste d'une grande école d'art, et le témoignage d'une curieuse évolution de style. Nous ne nous attarderons pas non plus à une minutieuse description d'un monument aussi connu (fig. 285) [3]. Le prêtre d'Apollon et ses deux fils, tout à l'heure debout près de l'autel où se préparait le sacrifice, viennent d'être surpris par les deux énormes serpents qu'a suscités contre eux la vengeance d'Apollon. Mordu au flanc par un des reptiles, Laocoon s'est affaissé sur l'autel. Le visage convulsé, les membres contractés par l'angoisse, la poitrine haletante, le pied droit crispé heurtant du talon la base de l'autel, il cherche à écarter le monstre qui l'enlace de ses anneaux puissants. A sa droite, le plus jeune de ses fils, mordu à la poitrine par l'autre serpent, exhale un dernier gémissement, et meurt. L'aîné jette vers son père un regard plein de terreur, tout en essayant de dégager son pied autour duquel le serpent a déjà noué ses anneaux. Une réaction peut-être excessive contre une admiration séculaire a parfois conduit les critiques modernes à formuler sur le Laocoon des jugements très sévères [4]. On peut cependant goûter médiocrement le mélodrame, sans méconnaître pour cela les réelles qualités du groupe. La composition est d'une structure

1. Michaelis, *art. cité*, p. 53. Le Louvre possède une fonte de Fontainebleau montrant l'état du groupe avant les restaurations.

2. Nous renvoyons pour cette question à l'excellent livre de Justi, *Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 1866-1872, I, p. 450.

3. La bibliographie ancienne relative au Laocoon est considérable. On trouvera l'essentiel dans Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, p. 540. Cf. Helbig-Toutain, I, n° 153. Nous citerons plus loin les travaux les plus récents.

4. La phrase suivante, écrite par O. Rayet, est très caractéristique : « Le Laocoon est un acteur qui étudie son rôle, et cherche devant sa glace l'effet que produit la contraction de son visage. » *Études d'archéologie et d'art*, p. 361.



irréprochable, d'une harmonie de lignes qui défie toute critique[1]. Le torse du Laocoon trahit une science du nu peu commune. C'est avec une extraordinaire virtuosité que le sculpteur a traité ces flancs creusés par une contraction d'angoisse, cette poitrine frémissante d'où s'échappe un gémissement de douleur. Et ce visage aux traits tourmentés exprime avec une puissance qui n'a pas été dépassée la souffrance la plus cruelle. « L'art nouveau, sentimental, expressif, écrit Taine, se montre dans le caractère terrible et touchant du sujet, dans la réalité atroce du corps ondoyant des serpents, dans la faiblesse attendrissante du pauvre petit qui meurt tout de suite, dans le fini des muscles, du torse et du pied, dans l'enflure douloureuse des veines, dans la minutieuse anatomie de la souffrance[2]. » Si les mérites de style éclatent avec cette évidence, que manque-t-il au Laocoon, et pourquoi ne pouvons-nous plus professer pour cette œuvre célèbre l'admiration sans mélange qu'elle inspirait à Winckelmann? C'est que, depuis Winckelmann, nous avons appris à connaître un art grec plus sincère, plus spontané, moins soucieux de faire appel aux sensations, et plus discret dans ses moyens d'expression. On sent malgré tout, dans le Laocoon, l'agencement savant et laborieux, la science acquise dans l'atelier, le souci d'étonner le spectateur par une prodigieuse habileté; on voudrait y trouver un accent de conviction plus franc, et l'on reste en défiance, un peu surpris de n'éprouver, en présence de cette tragédie, qu'une émotion littéraire.

La date du Laocoon est un problème très discuté. Il n'y a aucune indication chronologique à tirer du passage où Pline nous apprend qu'il se trouvait de son temps dans le palais de Titus, et que les trois sculpteurs rhodiens l'avaient exécuté *de consilii sententia*. Ces derniers mots ont provoqué beaucoup de commentaires; mais un fait au moins semble acquis; il faut renoncer à y voir la preuve que le groupe aurait été exécuté sur l'ordre de Titus[3]. Comment les expliquer dès lors,

1. Il faut tenir compte de la restauration malencontreuse du bras droit de Laocoon. Dans l'original, la main était plus rapprochée de la tête.

2. Taine, *Voyage en Italie*, I, p. 156.

3. C'est l'hypothèse soutenue par Lachmann, *Arch. Zeitung*, 1848, p. 236. Elle a été réfutée, d'une manière définitive, par Foerster, *Verhandlungen der vierzigsten Versammlung deutscher Philologen in Görlitz*, Leipzig, 1890, p. 77-78.

et qu'est-ce que ce *consilium?* S'agit-il d'un conseil formé par les amis des trois artistes, et chargé de décider de la composition, de ré-



Fig. 285. — Le Laocoon (Rome, Vatican).

partir le travail entre eux[1]? Faut-il penser à un conseil tenu par les

1. Cf. l'interprétation de Mommsen, *Hermes*, XX, p. 285-287.

artistes eux-mêmes? Dans cette hypothèse, Pline aurait voulu dire qu'avant d'entreprendre une tâche commune, les trois sculpteurs s'étaient concertés, ce qui ressemblerait fort à une naïveté. Reste une dernière explication, la plus vraisemblable, à notre avis. Pline a pu simplement traduire une formule grecque, accompagnant la signature des artistes et rappelant que le groupe avait été exécuté par ordre du Conseil ou Sénat de Rhodes [1].

Il est d'ailleurs permis de croire que le Laocoon se trouvait à Rome avant Auguste. Une peinture de Pompéi, découverte en 1875, représente une variante du sujet traité par les maîtres rhodiens [2]. Or, elle appartient au style qui est en usage au temps d'Auguste, jusque vers l'année 50 de notre ère. Quant à la théorie suivant laquelle des artistes rhodiens se seraient inspirés des vers de Virgile dans un épisode bien connu de l'*Énéide*, M. Foerster l'a réfutée par des arguments décisifs [3]. Il est en effet très vraisemblable que le poète romain a puisé à une source grecque, car la légende de Laocoon avait été retracée par Euphorion de Chalcis, bibliothécaire d'Antioche, qui vivait entre 224 et 187. Bien loin que les vers de Virgile aient inspiré les maîtres rhodiens, nous croyons plutôt que Virgile a connu leur œuvre, sans doute transportée à Rome après le pillage de Rhodes par Cassius.

Reste à déterminer si les trois sculpteurs appartiennent à l'école rhodienne du troisième siècle, ou s'ils font partie de cette génération plus récente, qui travaille au second et au premier siècle. C'est du même coup poser la question si souvent débattue : le Laocoon est-il antérieur ou postérieur à la frise du grand autel de Pergame? Et, comme on ne peut méconnaître certaines analogies d'attitude entre Laocoon et le jeune Géant enlacé par le serpent d'Athéna, laquelle des deux œuvres a pu servir de prototype à l'autre? Il semble bien que le

1. Cf. O. Jahn, *Aus der Alterthumswissenschaft*, p. 169. Murray, *Greek sculpt.*, II, p. 368. Suivant M. Murray, ce serait une formule analogue à celle-ci, ἐποίησαν γνώμᾳ ἐπιστατᾶν. Cf. pour les formules rhodiennes, Swoboda, *Griech. Volksbeschlüsse*, p. 297. On pourrait aussi songer à un κοινόν, à une de ces associations religieuses qui existent à Rhodes au second et au premier siècles. Cf. Foucart, *Bull. de corresp. hellén.*, X, 1886, p. 199. Le mot κοινόν se traduit très exactement par le mot *concilium*. Cf. Guiraud, *les Assemblées provinciales*, p. 51.

2. Mau, *Annali*, 1875, pl. O, p. 273. *Gaz. arch.*, IV, 1878, pl. 11.

3. C'est la théorie de Lessing. Cf. C. Robert, *Bild und Lied*, p. 192 et suivantes. Voir pour la critique de cette opinion, Foerster, *Mém. cité*, p. 85.



témoignage des inscriptions soit favorable à l'hypothèse qui place vers le début du premier siècle l'exécution du groupe rhodien. C'est la conclusion à laquelle a été conduit M. Kékulé, en étudiant les textes épigraphiques qui nous conservent les noms d'Agésandros et d'Athénodoros [1]. L'une d'elles, trouvée à Antium, nous donne la signature d'un Athénodoros, fils d'Agésandros [2]; d'autre part une inscription de Lindos nous fait connaître un décret en l'honneur d'un Athénodoros, fils d'Agésandros, fils adoptif de Dionysios, et qui paraît bien être un des maîtres du Laocoon [3]. Or, d'après la récente étude de M. Hiller von Gaertringen, cette inscription paraît dater du début du premier siècle avant notre ère. A la même époque appartient un texte publié par M. Paton [4], où figure un Agésandros, fils d'Agésandros, petit-fils d'Athénodoros. Ce serait Agésandros II, le frère d'Athénodoros II; il aurait, lui aussi, collaboré au Laocoon. Il est donc possible de dresser un tableau généalogique, rendant compte de la filiation de ces artistes [5]. Le troisième sculpteur, Polydoros, serait forcément leur contemporain, peut-être leur frère, et la conclusion serait que les maîtres du Laocoon appartiennent aux premières années du premier siècle, c'est-à-dire à cette période où, nous l'avons vu, un regain d'activité se manifeste dans l'école rhodienne [6]. S'il en est ainsi, le Laocoon est postérieur de près d'un siècle

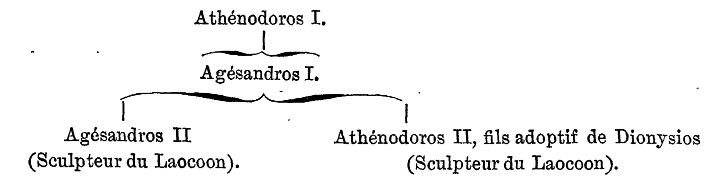
1. Kekulé, *Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon*, Berlin et Stuttgart, 1883. Cf. sur ces inscriptions, Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n°s 203, 302, 446, 479, 480, et Foerster, *Laokoon Denkmaeler und Inschriften; Jahrb. des arch. Inst.*, VI, p. 177.

2. Loewy, *ouv. cité*, n° 203.

3. Loewy, *ouv. cité*, n° 546. M. Loewy admet l'identité de ce personnage avec l'*Athenodorus* de Pline. Cf. Holleaux, *Rev. de Philologie*, 1893, p. 178, note 4.

4. Paton, *Bull. de corresp. hellén.*, XIV, p. 278.

5. Voici le tableau dressé par M. Hiller von Gaertringen, *Jahrb. des arch. Inst.*, IX, 1894, p. 37.



6. L'opinion qui place le Laocoon à une date très antérieure, avant la frise de Pergame, et dans le courant du troisième siècle, a été défendue par Brunn, *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, V, 1884, p. 263-272, et par Trendelenburg, *Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars*, Berlin 1884. M. Helbig s'y rallie également, *Guide*, I, p. 98. M. Brizio place le Laocoon après la frise de Pergame (*Nuova Antologia*, XXIV, 3e série, vol. XXI, Rome, 1889), et c'est aussi le sentiment de M. Foerster (*Mém. cité*), et de M. Wagnon (*Rev. arch.*, N.-S. vol. XLIV, 1882, p. 330).

à la frise de Pergame. Est-ce à dire que sa valeur en soit diminuée, et faut-il prononcer le mot de plagiat? Nous ne le croyons pas. En pareille matière les Grecs avaient des idées fort différentes des nôtres; pour eux, l'invention d'un motif plastique était chose secondaire; tout le mérite de l'œuvre consistait dans le parti que l'artiste avait su tirer du motif, et dans la perfection de l'exécution. Or, si l'on compare à ce point de vue le Géant de la frise et le groupe du Vatican, la supériorité de ce dernier ne saurait être mise en doute [1]. Si les maîtres rhodiens ont connu la frise pergaménienne, ils ont donné à un thème simplement indiqué une singulière ampleur; ils gardent le mérite d'avoir su en tirer tout ce qu'il contenait, et d'avoir créé une œuvre très personnelle, qui reste, dans l'art hellénistique, comme la formule la plus achevée du genre tragique.

1. Brunn a d'ailleurs remarqué très finement que les différences entre les deux œuvres sont beaucoup plus importantes que les analogies, *Jahrb. der Kunstsammlungen,* V, p. 264.



Fig. 276. — Groupe de terre cuite d'Asie Mineure (*Collection Lécuyer,* planche G).

CHAPITRE IV

L'ART ALEXANDRIN

§ 1. — LA SCULPTURE ALEXANDRINE.

Lorsqu'Alexandre fondait, en 332, la ville qui devait devenir la capitale des Ptolémées, c'est au monde grec tout entier qu'il voulait donner une capitale. Alexandrie n'eut pas cette fortune. Mais si elle ne fut, politiquement, que la capitale du royaume des Lagides, elle n'en joua pas moins, dans la vie morale et intellectuelle de la Grèce hellénistique, le rôle que lui avait assigné son fondateur. Ville sans passé, sans tradition, créée par la volonté du conquérant de l'Asie, elle est toute désignée, par sa situation privilégiée, pour être le foyer le plus actif de cet hellénisme cosmopolite qui a remplacé l'ancien esprit grec. Deux grandes civilisations y entrent en contact et s'y pénètrent; les cultes grecs et égyptiens s'y mêlent; un Sarapis hellénisé prend place à côté d'Isis; les rois grecs déifiés sont adorés auprès des dieux de l'ancienne Égypte. Les Ptolémées accomplissent l'œuvre de concorde rêvée par Alexandre. La grande ville construite par Deinocratès sur un plan grandiose, offre bien l'image d'une cité cosmopolite. Tandis que la population indigène se concentre dans le quartier de Rhakotis, une foule bariolée de Grecs, de Juifs, de Syriens, d'Orientaux, remplit les belles rues à colonnades de la Néapolis, s'agite sur le port, se presse, aux jours de fête, devant le grand escalier monumental qui donne accès au Sérapeum. Un romancier grec traduit ainsi l'aspect féerique que présente la ville illuminée un jour de grande fête. « Il n'y avait de nuit nulle part, mais un nouveau soleil se levait, répandu en mille

rayons. Je vis alors une ville dont la beauté rivalisait avec celle du ciel[1] ». Il est à peine besoin de rappeler quelle part revient à Alexandrie dans l'histoire littéraire de la Grèce[2]. A défaut d'une littérature vraiment nationale, toutes les formes de la culture hellénique, poésie, érudition, science, y trouvent de brillants représentants. Les deux bibliothèques du Musée et du Sérapeum abritent toutes les richesses qui constituent le trésor littéraire de la Grèce. Des poètes de cour, des grammairiens, pensionnés par les Ptolémées, vivent dans la studieuse retraite du Musée, critiquent les vieux textes, cisèlent des épigrammes, composent des poèmes érudits et subtils pour la plus grande gloire de leurs protecteurs royaux.

Dans un autre ordre de productions, l'activité n'est pas moins grande. Alexandrie voit se développer rapidement un art industriel très prospère, qui emprunte souvent à l'ancienne industrie égyptienne ses matériaux et ses procédés. Les ouvriers grecs établis en Égypte apprennent à fondre le verre, à revêtir les poteries de ce bel émail bleu dont ils demandent le secret aux ateliers égyptiens. Les célèbres camées de Ptolémée II et d'Arsinoé à Saint-Pétersbourg, celui de Ptolémée VI et de Cléopâtre, au Cabinet impérial de Vienne, attestent la prodigieuse habileté et le goût raffiné des graveurs en pierres fines. Les orfèvres alexandrins n'ont pas de rivaux pour l'exécution des belles pièces d'argenterie qui sont recherchées dans tout le monde ancien[3]. Mais de cette floraison de l'art industriel, pouvons-nous conclure à un développement aussi brillant de la plastique? La sculpture a-t-elle, à Alexandrie, un caractère original, créateur, comme à Pergame ou à Rhodes? On a longtemps refusé à la capitale des Lagides l'honneur d'avoir possédé une école de sculpture. Pourtant, dans ces derniers temps, un revirement s'est manifesté en sa faveur, et les travaux de M. Schreiber, en particulier, ont plaidé avec succès la cause de l'art alexandrin[4].

1. Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon,* V, 1, 2. Cf. Couat, *la Littérature alexandrine*, p. 2.

2. Voir Couat, *ouvrage cité*. J. Girard, *Études sur la poésie grecque. L'Alexandrinisme*, p. 209-353. Susemihl, *Gesch. der griech. Literatur in der Alexandrinerzeit.*

3. Voir Schreiber, *Alexandrinische Toreutik*, Leipzig, 1894.

4. Schreiber, *Mittheil. Athen*, X, 1885, p. 30 et suivantes. *Jahrb. des arch. Inst.*, IV, 1889, p. 113. *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, Leipzig, 1888. Cf. Michaelis : *Ueber Alexandrinische Kunst; Verhandl. der Philologenversammlung in Zürich, 1887*, Leipzig, 1888, p. 34. Overbeck, *Griech. Plastik*, 4e éd., II, p. 352.

Elle serait sans doute définitivement gagnée si le sol d'Alexandrie avait été exploré méthodiquement. En l'état actuel de nos connaissances, nous sommes encore réduits à des présomptions.

Il est tout au moins certain qu'à l'exemple des souverains hellénistiques, les Ptolémées attirent à leur cour des artistes étrangers. Le peintre Apelle y séjourne. Deux sculpteurs, Démétrios de Rhodes, et Théon d'Antioche, travaillent à Alexandrie [1]. L'auteur de la statue de culte du Sérapeum semble être un Grec d'Asie Mineure, Bryaxis. Mais surtout les textes nous permettent de croire que la ville gréco-égyptienne offrait un luxe extraordinaire d'œuvres d'art. Les édifices élevés par les Ptolémées contenaient tout un monde de statues. Dans le Tychaion, élevé au milieu de la ville, c'étaient des statues de dieux, des Victoires, des images en bronze des Ptolémées [2]. Dans l'Homéreion, Ptolémée Philopator avait fait placer, autour de la statue du poète Homère, celles des villes qui se disputaient l'honneur d'être sa patrie [3]. On imagine sans peine combien devaient se multiplier les effigies royales. Dans le temple consacré à sa sœur Arsinoé, Ptolémée Philadelphe dédie les statues d'or et d'ivoire de ses parents et celle de sa sœur, cette dernière taillée dans un bloc de topaze [4]. Sa maîtresse, Kleino, a plusieurs statues dans Alexandrie. Et il faut compter encore les statues royales consacrées dans les grands sanctuaires de Grèce, soit par les rois, soit par leurs courtisans; celle de Ptolémée Soter à Olympie, celle d'Arsinoé, dans le sanctuaire de l'Hélicon, où elle était représentée assise sur une autruche de bronze [5]. Il y a donc à Alexandrie un art de cour, un art officiel, dont nous pouvons aisément nous figurer la splendeur. Qu'on relise, dans la XV[e] idylle de Théocrite, le récit de la fête d'Adonis, célébrée en l'honneur d'Arsinoé II; qu'on se reporte à la description faite par le rhodien Kallixène de la procession royale ordonnée par Ptolémée II [6]. On a comme la vision d'un

1. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n° 187.
2. Libanius, Ἐκφρ. β.
3. Élien, *Var. Hist.*, XIII, 21.
4. Théocrite, *Id.* XVII, 124; Pline, *Nat. Hist.*, 37, 108.
5. Pausanias, VI, 15, 10; VI, 15, 17, 3; IX, 31, 1.
6. Théocrite, *Id.* XV, 110. Athénée, V, p. 196 A, 25. M. J. Delamarre a démontré que cette πομπή avait fait partie d'une πεντετηρίς et se rattachait à l'inauguration des jeux « isolympiques » fondés à

luxe éblouissant, à la fois grec et exotique, et l'on assiste à un prodigieux défilé de statues d'or, d'ivoire, d'ébène, de figures d'animaux « sculptées par les premiers artistes ». La barque de Ptolémée IV, le *thalamégos,* est décorée avec une richesse inouïe ; Kallixène note avec admiration des épistyles d'or massif où courent des frises d'ivoire, des statues royales en albâtre, une image en marbre d'Aphrodite, dressée dans un temple circulaire [1]. On comprend quels trésors d'art Alexandrie offrit aux Romains, quand Auguste pilla méthodiquement la capitale des Ptolémées [2].

Qu'il y ait eu des artistes grecs établis à Alexandrie, y travaillant, y transportant les habitudes de l'art hellénistique, cela ne paraît pas douteux. On connaît dès à présent un certain nombre de marbres, portraits, copies de statues, adaptations de motifs courants, qui ont été trouvés dans la ville même [3]. Mais la preuve la plus forte nous est fournie par les curieux monuments de style mixte gréco-égyptien, qui montrent l'art de l'ancienne Égypte s'imprégnant peu à peu d'hellénisme, sans renoncer ni à ses conventions ni à ses matériaux. Les artistes indigènes taillent dans le granit des figures dont le type est égyptien, tandis que l'exécution accuse l'influence manifeste des modèles grecs. Nous n'en citerons qu'un exemple ; le portrait en granit de Ptolémée VI Philométor (180-145), trouvé à Égine, et conservé au musée central d'Athènes [4]. La tête est coiffée du klaft que surmontait la double couronne de la Haute et de la Basse Égypte, ornée de l'uræus ; le pilier auquel s'adossait la statue porte une inscription hiéroglyphique ; l'aspect général est égyptien. Pourtant, dans le type du visage, dans l'exécution de la chevelure, le sculpteur a fait au goût hellénique plus d'une concession et s'est montré l'élève des Grecs. Assurément ce

Alexandrie vers 280 par Ptolémée II, et que fait connaître une inscription récemment découverte à Amorgos. (*Revue de Philologie*, avril 1896.)

1. Athénée, V, p. 203 E, 37.

2. Cf. W. Wunderer, *Manibiae Alexandrinae*, Wurzbourg, 1894.

3. Schreiber, *Mittheil. Athen*, X, 1885, p. 389. Voir Botti, *Notice des monuments exposés au musée gréco-romain d'Alexandrie*, p. 76-83. C'est peut-être d'Alexandrie que provient un joli groupe hellénistique d'Aphrodite et de Triton. *Arch. Anzeiger*, 1894, p. 29.

4. J. Six, *Mittheil. Athen,* 1887, p. 212, pl. VII-VIII. M. Maspero en a cité d'autres exemples : *Archéologie égyptienne*, p. 229. Cf. une tête virile en granit noir du *Kaiserhaus* de Vienne provenant de l'ancienne collection Miramar. *Arch. Anzeiger*, 1891, p. 175, n° 33. *Gaz. des Beaux-Arts,* 1892, I, p. 470 (S. Reinach).



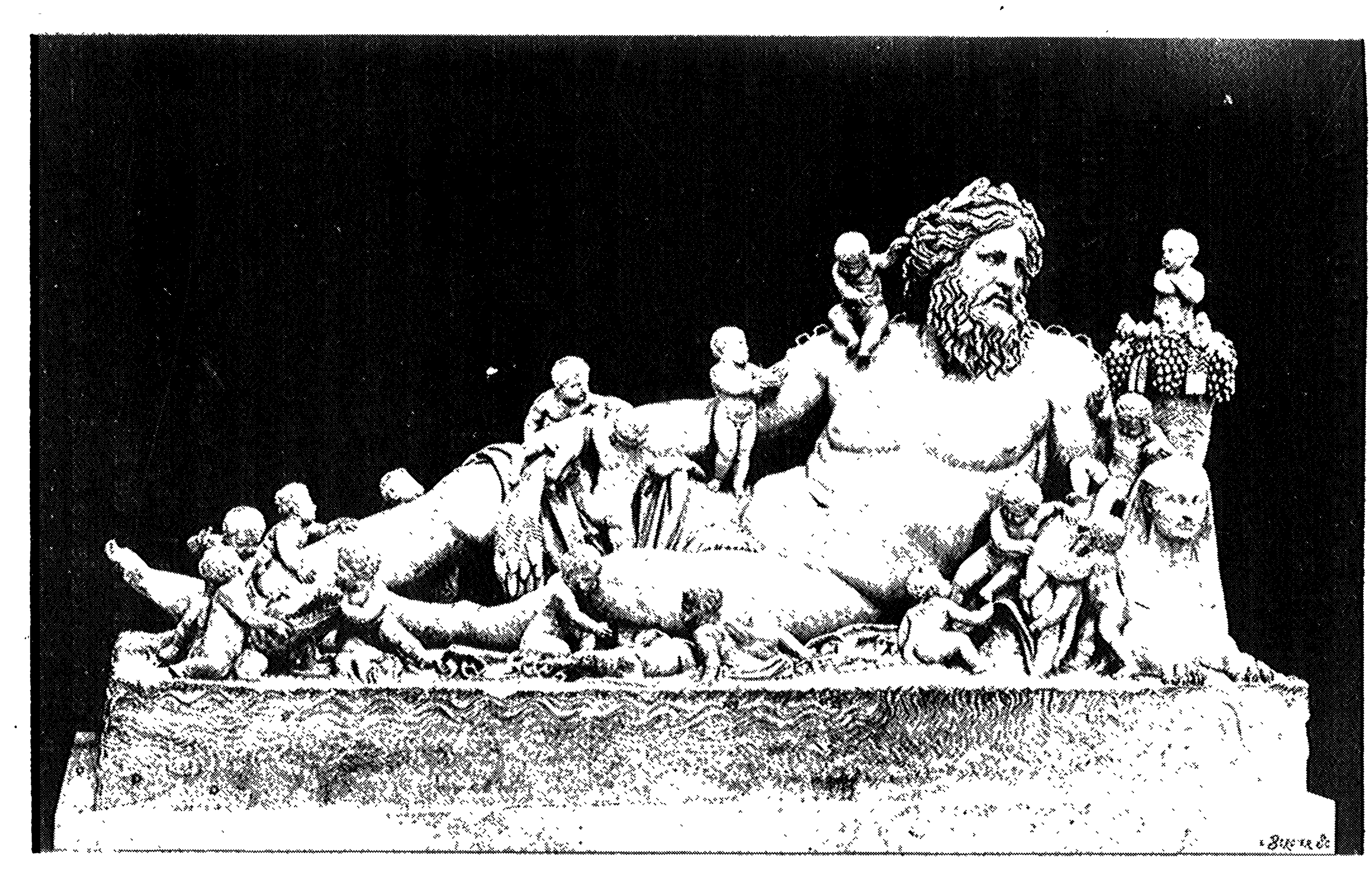


Fig. 287. — Le Nil. Groupe en marbre (Rome, Vatican).

style hybride n'a pas produit d'œuvres de valeur; il ne semble même pas s'être acclimaté en dehors des grandes villes du Delta. Il atteste tout au moins des influences helléniques assez puissantes pour modifier les habitudes séculaires de l'art égyptien.

Œuvres d'art importées, copies d'œuvres célèbres, statues traitées dans le style hellénistique, portraits royaux, statues décoratives, voilà ce que les textes et les monuments nous font entrevoir. Mais la sculpture alexandrine a-t-elle une physionomie originale? Contribue-t-elle, pour sa part, à enrichir de sujets nouveaux le domaine de la plastique? Nous sommes tenté de le croire en reconnaissant une inspiration proprement alexandrine dans une œuvre d'un beau caractère, certainement créée par un artiste grec contemporain des Ptolémées. La grande statue du Nil, conservée au Vatican, a été découverte sous Léon X, en même temps que la statue du Tibre, aujourd'hui au musée du Louvre. Les deux marbres décoraient peut-être les abords du temple d'Isis qui se trouvait dans la région voisine de *S. Maria sopra Minerva*. Mais le Tibre n'est qu'une adaptation gréco-romaine d'un motif original créé pour personnifier le grand fleuve égyptien. La supériorité de la statue du Nil est évidente, et la désigne comme une copie d'une œuvre grecque (fig. 287)[1]. Le dieu fluvial est étendu dans une attitude tranquille et majestueuse, couronné de lotus et de roseaux, accoudé sur un sphinx, tenant de la main droite une glane d'épis, de l'autre une corne d'abondance remplie de fleurs et de fruits. Son visage rêveur respire la douceur et la bonté. Autour de lui se jouent seize enfants, personnifiant les seize coudées de l'étiage qu'atteint le Nil pendant ses plus fortes crues. Avec un sans-gêne amusant, ces *putti* prennent leurs ébats sur le corps du bienveillant colosse, escaladent ses jambes et ses bras, se juchent familièrement sur son épaule. Trois d'entre eux lutinent un crocodile; deux autres regardent un ichneumon qui s'avance avec des intentions belliqueuses contre son ennemi naturel. Quelques-uns admirent l'eau du Nil, qui coule à flots de la corne d'abondance. C'est une curieuse association du genre et de la grande sculpture, et l'ensemble garde malgré tout un beau caractère. Le sculp-

1. Voir pour la bibliographie. Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 47. Reproduit dans Brunn, *Denkmaeler*, n° 196.



teur a ingénieusement tiré parti de la base, pour la décorer d'une ornementation pittoresque dont le « Taureau Farnèse » nous avait déjà fait connaître un exemple. Tandis que, sur la face antérieure, des flots indiquent la montée bienfaisante de l'eau qui ruisselle sous la pointe de la corne d'abondance, les autres faces montrent, sculptées en légers reliefs, des scènes dont les rives du Nil sont le théâtre. Des crocodiles luttent contre des hippopotames ou des ichneumons. Des bœufs pâturent; des oiseaux aquatiques s'ébattent parmi les lotus et les roseaux; des pygmées manœuvrent vivement leurs barques, pour échapper aux attaques des monstres du Nil. Ce sont autant de petits tableaux de genre, où le sculpteur grec a mis l'accent pittoresque et la bonne humeur qu'apportait, dans la peinture de la vie familière, l'art égyptien des anciennes dynasties.



Fig. 288. — Buste d'une femme coiffée à l'égyptienne. Bronze trouvé à Herculanum (Musée de Naples).

Si nous connaissions mieux l'art alexandrin, nous y surprendrions sans doute plus d'une trace de l'influence exercée par l'art national de l'Égypte; nous y retrouverions le goût hellénique, relevé par une pointe d'exotisme. Les artistes ne pouvaient fermer les yeux à cette antique civilisation, au milieu de laquelle les mœurs grecques venaient s'implanter, et, dans les images royales en particulier, l'occasion se présentait plus d'une fois de faire des concessions aux modes et aux usages de l'Égypte. Nous en trouvons la preuve dans un remarquable buste de bronze trouvé à Herculanum (fig. 288) [1]. Cette tête si caractérisée est

1. Comparetti et de Petra, *Villa Ercolanese*, pl. 6. Brunn et P. Arndt, *Griech. und roem. Porträts*, pl. 99 et 100.

certainement un portrait, et probablement, bien que les opinions soient partagées sur ce point, le portrait d'une femme de la famille royale [1]. Il n'y a d'ailleurs aucune raison certaine d'y reconnaître Bérénice I, la femme de Ptolémée Soter [2]. Mais à cette tête d'un caractère si franchement grec, l'artiste a prêté une coiffure égyptienne; les longues boucles qui s'étirent en minces spirales, rappellent les perruques frisées que portent les dames de Thèbes ou de Memphis. Cette coiffure apparaît encore dans une tête de granit noir, qui paraît représenter la même reine, mais vieillie, les traits bouffis et empâtés par l'âge; œuvre d'un réalisme très puissant et qui est un curieux spécimen de l'art du portrait à Alexandrie [3].



Fig. 289. — Pêcheur. Marbre (British Museum).

Le réalisme est partout dans l'art hellénistique. Dans l'Égypte des Ptolémées, il prend une forme particulière, et tourne au genre. Est-ce le résultat de l'enseignement que donnait aux artistes grecs l'ancien art égyptien, si curieux de la vie, si attentif à en traduire tous les aspects? Est-ce l'effet de l'esprit caustique et humoristique des Alexandrins, pour lesquels on a revendiqué sinon l'invention, au moins le développement de la caricature [4]? Est-ce l'influence d'une littérature

1. M. Arndt y voit une tête virile, et pense que les boucles frisées sont une restauration moderne, justifiée d'ailleurs par des vestiges antiques.

2. On peut cependant rapprocher le buste d'une pierre gravée de Lykomédès où M. Furtwaengler reconnaît Bérénice I. *Jahrbuch des arch. Inst.*, IV, pl. 2, fig. 2, p. 84.

3. Cette tête a fait partie de l'ancienne collection Miramar. Aujourd'hui au *Kaiserhaus* de Vienne. *Arch. Anzeiger*, 1891, p. 175, 34.

4. Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, p. 482.

descriptive et réaliste, soucieuse du détail pittoresque? Faut-il enfin se souvenir qu'Alexandrie est le grand marché d'où s'expédient dans le monde grec ces figurines de bronze, ces produits de l'art industriel, où les sujets de genre trouvent naturellement leur place? Aucune de ces

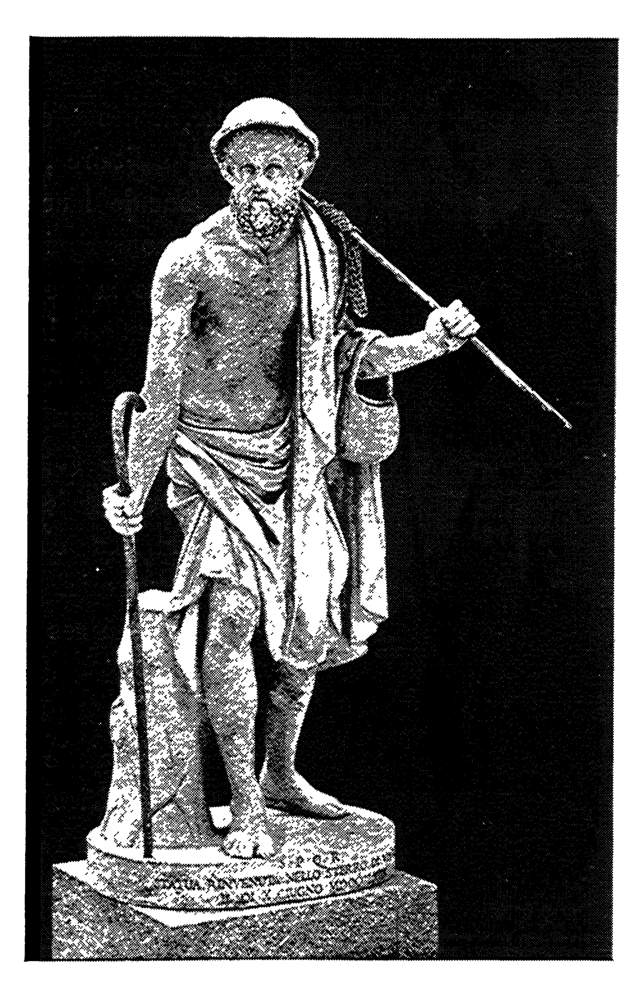


Fig. 290. — Vieux pêcheur. Statuette en marbre
(Rome. Palais des Conservateurs au Capitole).

raisons n'exclut les autres; elles concourent, semble-t-il, à expliquer la prédilection marquée des artistes alexandrins pour la sculpture de genre. La vie des humbles, des gens de petit métier, voilà le répertoire auquel ils s'adressent volontiers. On n'hésite guère à reconnaître une invention alexandrine dans les nombreuses figures de pêcheurs,

de paysans, que nous ont conservées des copies gréco-romaines [1]. Cet homme coiffé d'un chapeau usé, vêtu d'une tunique de travail, et portant au bras un petit panier de jonc, l'artiste l'a rencontré sur le port d'Alexandrie (fig. 289) [2]. Un vieux pêcheur qui s'avance d'un pas pesant, la mine chétive, l'air résigné, fait songer aux personnages d'une idylle de Théocrite, à ces pêcheurs qui vivent solitaires, sous le toit de jonc de leur cabane, sans autre compagnie que le murmure de la mer (fig. 290) [3]. De la même inspiration relève l'étonnante figure de vieille paysanne, conservée au Capitole (fig. 291). Courbée par l'âge et par le rude labeur des champs, vêtue d'un mauvais manteau qui laisse à nu ses maigres bras et sa poitrine décharnée, elle chemine vaillamment, portant l'agneau qu'elle va vendre au marché voisin. A voir cette œuvre d'un réalisme aigu, d'une vérité impitoyable, on se demande si l'art moderne a jamais poussé plus loin le souci de l'exactitude.

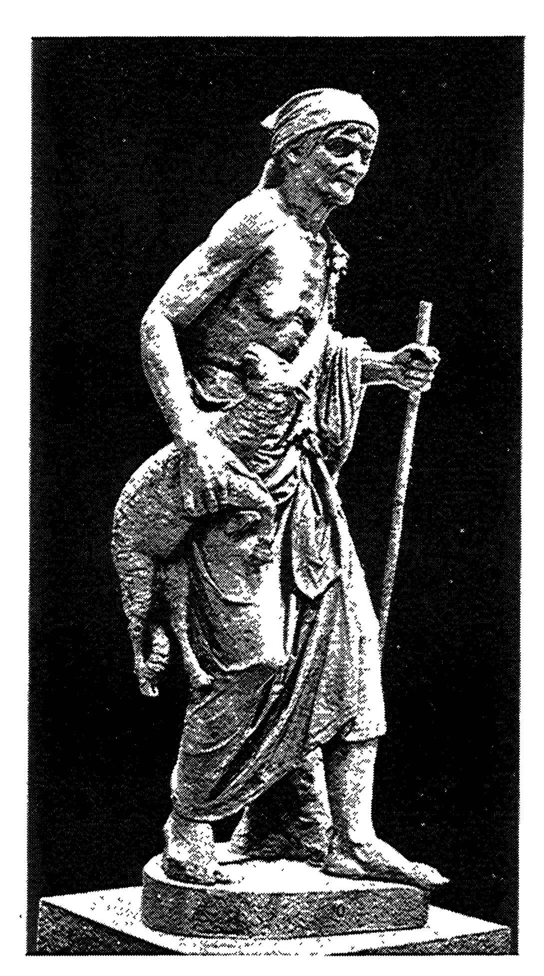


Fig. 291. — Vieille paysanne portant un agneau. Statuette en marbre (Rome, Palais des Conservateurs au Capitole).

1. Cf. Schreiber, *Mittheil. Athen*, X, 1885, p. 390. Pour le type du pêcheur dans l'art antique, voir Pottier et Reinach, *Myrina*, p. 490, et la bibliographie citée.

2. British Museum, *Ancient marbles*, X, pl. XXVIII; Clarac, *Mus. de sculpture*, V, pl. 882, 2247 A.

3. Théocrite, *Idylle* XXI. La statuette, découverte à Rome en 1880, se trouve au Palais des Conservateurs, au Capitole. Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 584. Les accessoires sont modernes.

4. Statuette en marbre, Palais des Conservateurs. Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 585. La tête n'est pas antique.

Le goût de l'observation précise et minutieuse, si développé dans le petit art alexandrin, trouvait matière à s'exercer sur tous ces gens de races diverses qui peuplaient les rues de la grande ville égyptienne. Des Nubiens, des Éthiopiens, y exerçaient les petits métiers de la rue. Alexandrie était le marché principal pour la vente des esclaves noirs, dont l'usage commençait à se répandre. On l'a remarqué justement : le réalisme dans le rendu des types ethnographiques trouvait à Alexandrie un terrain tout préparé [1]. Dès le troisième siècle d'ailleurs, l'art hellénistique s'était engagé dans cette voie. Nous en avons la preuve, grâce à la belle tête de bronze découverte à Cyrène par MM. Smith et Porcher (fig. 292) [2]. Ce personnage au front fuyant sous une épaisse chevelure bouclée, aux pommettes saillantes, aux lèvres épaisses, n'est pas de race grecque. C'est, soit un Cyrénéen de sang mêlé, soit un de ces petits princes numides ou mauritaniens dont les États confinaient à la Cyrénaïque. L'exécution, large et robuste, se ressent encore du goût classique, et défend d'attribuer au bronze de Cyrène une date trop avancée dans le troisième siècle. Nous n'avons aucune raison pour y reconnaître une œuvre proprement alexandrine. Il est permis au contraire de considérer comme un produit de l'art local les figurines de bronze et de basalte, trouvées en Égypte, et qui, de la collection Dimitriou ont



Fig. 292. — Tête de Libyen. Bronze trouvé à Cyrène (British Museum).

1. Pottier et Reinach, *Myrina*, p. 473.
2. Rayet, *Monuments de l'art antique*, II, pl. 57.

passé au Polytechneion d'Athènes[1]. C'est un négrillon de bronze, humble marchand des rues, accroupi devant son étalage, et portant sur son épaule un petit singe. C'est encore une figurine de basalte, un musicien nègre, jouant sans doute de la lyre, et levant vers quelque fenêtre une grosse tête crêpue au regard quêteur. On entre-



Fig. 293. — Jongleur nubien. Statue en marbre (British Museum).



Fig. 294. — Jeune nègre. Statuette en bronze, trouvée à Châlon-sur-Saône (Cabinet des médailles).

voit un original alexandrin dans un marbre gréco-romain du British Museum, montrant un jongleur nubien qui, la tête en bas, les jambes

1. Schreiber, *Mittheil. Athen*, X, 1885, p. 380 et suiv., pl. X, XI, XII.

dressées, se tient en équilibre sur le dos d'un crocodile (fig. 293) [1]. Un beau bronze du Cabinet des médailles nous conserve l'image d'un de ces jeunes esclaves noirs qu'on rencontrait dans les riches maisons d'Alexandrie. Les reins cambrés, avec une pose déhanchée, le négrillon tient un instrument de musique, sambuque ou trigônon, dont il accompagne sa chanson, et « tout en jouant, il chante une de ces mélopées monotones et traînantes qu'il a apprises au pays natal » (fig. 294) [2]. Cependant le maître est dur parfois. Sur un signe, l'esclave peut être garrotté, comme ce nègre que représente un bronze gréco-égyptien du Louvre, trouvé près de Memphis [3].

Assurément il n'y a rien là qui dépasse la portée de la sculpture de genre. Mais ces sujets familiers, les artistes alexandrins les traitent avec infiniment de verve, d'esprit et de bonne humeur; ils y apportent une acuité d'observation, une précision de style, qui font de ces figurines de véritables œuvres d'art. On comprend qu'elles aient rapidement conquis la vogue, et pénétré partout dans le monde gréco-romain. Peut-être même c'est là qu'il faut chercher les qualités les plus originales de l'art alexandrin.

§ 2. — LES BAS-RELIEFS PITTORESQUES.

A plusieurs reprises, nous avons déjà constaté la curieuse évolution de style qui introduit dans le bas-relief les conventions de la peinture. La petite frise du grand autel de Pergame nous a révélé ces procédés de composition picturale. La base de la statue du Nil, celle du Taureau Farnèse, nous ont montré des scènes rustiques ou pittoresques, traitées comme des tableaux de genre. Ce style nouveau trouve sa formule la plus complète dans une série de bas-reliefs connus sous

1. Clarac, V, pl. 875, 2223 A. *Ancient marbles*, X, pl. XXVII.

2. Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, pl. 13. Cf. Babelon et Blanchet, *Catal. des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale*, n° 1009. Cf. d'autres types d'esclaves nègres, *ibid.*, n° 1010, 1015. Sur les monuments représentant des types de nègres, voir la bibliographie citée par Pottier et Reinach, *Myrina*, p. 473, note 5.

3. Michon, *Bull. de la Société des Antiquaires de France*, 1893, p. 166.



le nom de « bas-reliefs hellénistiques »[1]. Très nombreux dans les collections romaines, ces monuments ont été longtemps considérés comme des imitations plastiques de tableaux alexandrins, jusqu'au jour où M. Schreiber leur a assigné leur véritable place dans l'histoire de l'art[2]. On est d'accord aujourd'hui pour y voir tantôt des originaux grecs, tantôt des copies romaines de modèles helléniques. En désignant Alexandrie comme la patrie d'origine du bas-relief pittoresque, M. Schreiber n'a pu invoquer aucun témoignage positif. Toutefois cette hypothèse est fort plausible, et jusqu'ici elle n'a pas été réfutée.

Les bas-reliefs hellénistiques ont un rôle bien déterminé. Conçus comme des tableaux, ils ont une destination purement décorative ; ils concourent à l'ornementation du palais ou de la maison. Peut-être, avant Alexandre, les Grecs connaissaient-ils déjà l'usage de donner aux murailles une décoration sculptée, dans certains édifices publics[3] ; mais nous ne savons rien qui nous autorise à émettre la même conjecture pour les habitations privées. Sous les successeurs d'Alexandre, le monde grec adopte avec empressement une mode orientale, l'emploi des panneaux sculptés en relief et incrustés dans les murs de l'habitation. Au cours de leurs campagnes en Asie, les officiers d'Alexandre ont vu les dalles d'albâtre couvertes de reliefs, les incrustations de métal qui décoraient les palais perses ; et quand les princes grecs édifient à Séleucie, à Antioche, à Alexandrie, de somptueuses résidences, ils empruntent à l'Asie le luxe de ces panneaux décoratifs qui égaient les longues perspectives des portiques, les murs des bibliothèques et des appartements royaux. Nulle part, semble-t-il, cette mode ne fait plus rapidement fortune qu'à Alexandrie.

Ce type nouveau du bas-relief d'appartement exige des sujets moins ambitieux que les thèmes héroïques de la sculpture monumentale. Les sculpteurs alexandrins se tournent résolument vers le répertoire de la

1. M. Schreiber en a publié toute la série dans un beau recueil : *Die Hellenistischen Reliefbilder*, Leipzig, Engelmann, 1889-1893.

2. Th. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, Leipzig, 1888.

3. Cf. Leo Bloch, *Griechischer Wandschmuck*, Munich, 1895, p. 55-57. C'est le rôle que M. Bloch attribue au bas-relief des Péliades, à celui d'Héraclès, Philoctète et Ulysse, conservé au Musée Torlonia. Mais, comme le remarque M. Bloch, ce ne sont là que des copies ; des originaux seuls nous révèleraient des particularités permettant de conclure à une destination architecturale.

peinture de chevalet. C'est le moment où, poursuivant l'évolution commencée par les contemporains de Nicias et d'Apelle, la peinture rajeunit la mythologie en la rapprochant du genre. C'est aussi celui où la littérature alexandrine se plaît aux curiosités mythologiques, où, dans leurs élégies, Hermésianax et Callimaque racontent les amours



Fig. 295. — Persée et Andromède. Bas-relief du Musée du Capitole (Rome).

célèbres de l'antiquité héroïque[1]. C'est là que les sculpteurs trouveront leur inspiration. Le bel Endymion, endormi sur un rocher, tandis que son chien annonce par ses aboiements l'arrivée de Séléné; Paris et Éros, Adonis blessé, Polyphème dans sa grotte, Dédale et Pasiphaé [2]; voilà quelques-uns des sujets que traitent les artistes,

1. A. Couat, *la Littérature alexandrine,* p. 81 et suivantes. Cf. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs,* p. 11.

2. Voir Schreiber, *Die Hellenistischen Reliefbilder,* pl. XIII, IX, IV, VIII. Plusieurs de ces grands bas-reliefs sont conservés à Rome, au palais Spada. Cf. Helbig-Toutain, *Guide*, II, nos 945 et suivants.

dans ces grands panneaux sculptés qu'on a justement appelés « les bas-reliefs de luxe. » Nous trouvons un excellent échantillon de leur style dans le joli bas-relief du Capitole qui montre Persée délivrant Andromède, et l'aidant avec un geste galant, à descendre du rocher où elle était enchaînée (fig. 295)[1]. Il y a là une grâce un peu maniérée, une recherche de coquetterie, qui rappellent de bien près les « mythologies » du dix-huitième siècle. Ailleurs ce sont des idylles champêtres, dont les héros sont souvent des Satyres. Celui-ci surprend une Nymphe endormie au pied d'un pin; cet autre, encore adolescent, joue de la flûte à l'ombre d'un arbre, accoudé sur un fût de colonne qui supporte un Priape[2]. On connait l'élégant bas-relief du Louvre, où un jeune Satyre se délasse des fatigues de la chasse, et s'amuse à allumer la convoitise d'une panthère familière en lui présentant un lièvre mort[3].

Quelques-unes de ces compositions sont charmantes d'esprit et de grâce. Mais toutes doivent un caractère très original à la présence d'éléments pittoresques, empruntés le plus souvent à la nature. Cette apparition du paysage dans le bas-relief est toute une révolution. A l'époque classique, la sculpture ne témoigne aux choses de la nature qu'une indifférence dédaigneuse. La figure humaine règne en maîtresse dans le bas-relief. Tout au plus aperçoit-on çà et là une brève indication destinée à localiser la scène. Un tronc d'arbre aux branches dépouillées suffit à rappeler le bois d'un sanctuaire; une légère bordure de rochers éveille l'idée d'une grotte sacrée. Mais ce mince décor ne saurait retenir l'attention. Ici, au contraire, le paysage a conquis sa place. Un des éléments essentiels du décor pittoresque est la masse de rochers qui se découpe sur le fond, ou l'envahit parfois tout entier, offrant ainsi au sculpteur des combinaisons ingénieuses pour disposer les figures sur plusieurs plans. C'est un fond de rochers qui figure le recoin plein d'ombre et de fraîcheur où se repose le petit Satyre du Louvre; une paroi de rochers surplombe la source, où, dans un bas-relief du palais Spada, Bellérophon abreuve Pégase fatigué (fig. 296)[4].

1. Schreiber, pl. XII. Cf. Helbig-Toutain, *Guide*, I, nº 461.
2. Schreiber, *ibid.*, pl. XXIV, XVII.
3. Schreiber, *ibid.*, pl. XXII. Cf. Froehner, *Notice*, nº 281.
4. Schreiber, *Hellenist. Reliefbilder*, pl. III.

Le plus souvent, la végétation vient égayer ces solitudes rocheuses, et des arbres profilent sur le fond leurs troncs capricieusement tordus et le fin réseau de leurs branches chargées de feuillage. Ces silhouettes

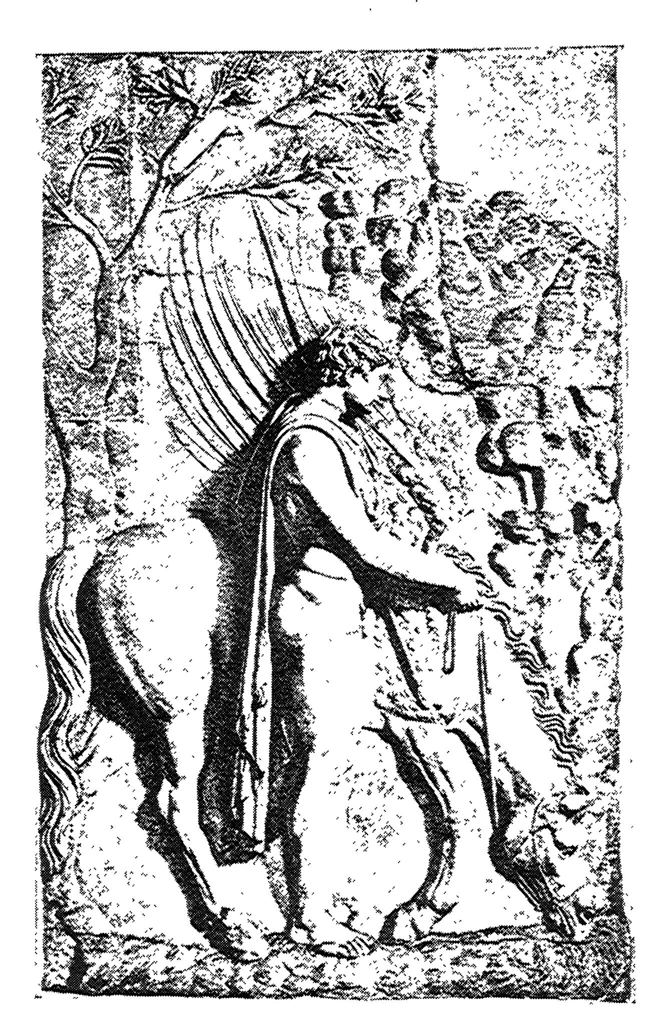


Fig. 296. — Bellérophon abreuvant Pégase. Bas-relief (Rome. Palais Spada).

d'arbres sont sobres, nettes, lancées sur le fond avec dextérité, tantôt à peine indiquées, tantôt spirituellement ressenties, mais toujours détachées avec une légèreté qui exclut toute idée de surcharge indiscrète. L'architecture joue aussi son rôle. On aperçoit tantôt les lignes pures d'un portique orné de bucrânes, tantôt la svelte colonnade d'un petit

sanctuaire[1]. Qu'on ajoute les hermès rustiques, les Priapes, les guirlandes jetées sur un bout de rocher, sur un autel, sur un épistyle de temple, avec une profusion qui atteste les progrès croissants de la « guirlandomanie » alexandrine, on aura les éléments essentiels du décor pittoresque dans le bas-relief hellénistique. Il est aisé de reconnaître là le paysage bucolique, celui qui sert de cadre aux scènes de l'idylle grecque, et que nous entrevoyons, esquissé d'un trait net, dans les épigrammes de l'*Anthologie*, ou dans les pastorales de Théocrite. Toutes proportions gardées, on peut comparer cette évolution du style pittoresque à celle qui, au dix-huitième siècle, introduit le paysage dans la peinture pour encadrer les scènes champêtres et les fêtes galantes. Les Alexandrins traitent le paysage comme une sorte de fond neutre, qui fait valoir la figure humaine, et, sans prétendre ouvrir aux yeux des perspectives lointaines, égaie la scène, la complète, et en précise le caractère.

Le caractère pittoresque s'accuse avec plus de force dans les petits tableaux sculptés, dans les « bas-reliefs de cabinet » réservés à la décoration des appartements intérieurs. Le cadre exigu de la composition oblige les artistes à donner aux fonds plus de profondeur ; il faut exagérer la saillie des premiers plans, souligner les détails, rehausser le modelé par des accents plus ressentis. A voir la précision de l'exécution, on se demande si les originaux des copies romaines n'étaient pas très souvent des bronzes, et ce serait là un argument de plus pour chercher à Alexandrie l'origine de ce style. L'inspiration est aussi plus réaliste. Enfermer dans les limites étroites de ces tableautins des sujets trop ambitieux, serait un contre-sens. Les artistes s'adressent aux sujets familiers, à l'anecdote, aux scènes de genre, répondant ainsi aux curiosités du goût public qu'amuse l'observation précise et réaliste de la vie quotidienne. Dans les « bas-reliefs de cabinet », on trouve en effet presque toutes les acceptions du genre, jusqu'au tableau d'intérieur, avec le bas-relief du Latran qui montre un poète devant sa table, chargée de masques et de manuscrits[3] ; jusqu'à l'anecdote historique, avec le dialogue d'Alexandre et de Diogène au pied des murs de Corinthe. Surtout, comme dans les

1. Ainsi dans le joli bas-relief du palais Spada représentant Amphion et Zéthos. Schreiber, *ibid.*, pl. V.
2. Schreiber, *ibid.*, LXXXIV.



statuettes de marbre ou de bronze, les sculpteurs se plaisent à observer la vie des petites gens, pâtres, paysans, pêcheurs, à les replacer dans le cadre de leurs occupations. On a comparé ces tableaux sculptés aux tableaux de genre hollandais. Autant qu'on peut comparer deux catégories d'œuvres dont l'unique point de contact est la communauté de l'inspiration réaliste, l'assimilation n'est pas trop hardie. On trouverait

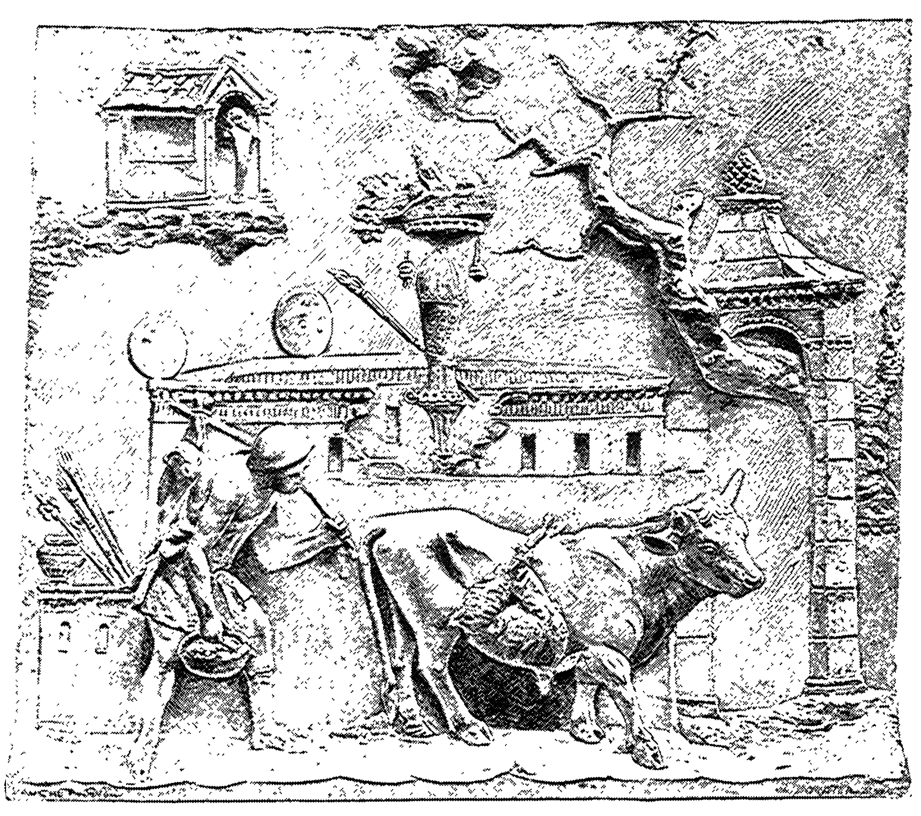


Fig. 297. — Paysan allant au marché. Bas-relief (Munich. Glyptothèque). Haut. 0m,30.

là, esquissé dans le goût antique, plus d'un sujet analogue à ceux que traitent les peintres hollandais. Un bas-relief du Capitole montre une véritable marine, un port, avec son fond d'arcades, derrière lequel s'élève un terrain accidenté, où broute un troupeau de chèvres, non loin d'une chapelle rustique ombragée par un arbre. Au premier plan, une barque entre au port, tandis qu'un pêcheur, dans l'eau jusqu'au genou, tient le poisson qu'a ramené son filet[1]. L'auteur d'un curieux bas-

1. Schreiber, *Hellen. Reliefbilder*, pl. LXXIX.

relief de Munich a pris sur nature la petite scène champêtre qu'il raconte avec bonne humeur (fig. 297)[1]. Un vieux paysan, tout courbé, portant sur l'épaule un lièvre au bout d'un bâton, et chargé d'une corbeille de fruits, se rend au marché de la ville prochaine : il pousse devant lui sa vache, qui s'avance indolemment, sans se préoccuper du couple de moutons attachés par les pattes qu'elle porte sur son dos. Ce serait la réalité la plus terre à terre, si le paysage du fond, un édicule à demi ruiné, une porte abandonnée, obstruée par le tronc vigoureux d'un figuier, ne donnait à la scène une saveur romantique où perce le goût alexandrin[2]. Quelquefois les personnages humains disparaissent. L'artiste les oublie pour déployer à l'aise son talent d'animalier. L'art alexandrin n'a rien produit de plus achevé en ce genre que deux bas-reliefs du musée de Vienne, autrefois conservés à Venise, au palais Grimani[3]. Dans un de ces tableaux, une grotte rocaille, au-dessus de laquelle se tordent les branches d'un platane, donne asile à une lionne poursuivie par des chasseurs; c'est une merveille de vérité que cette bête rugissante, repliée sur elle-même pour défendre ses lionceaux (fig. 298). L'autre tableau montre une paisible bergerie, une brebis allaitant son agneau. Le berger n'est pas loin, car on voit, accrochée aux branches d'un chêne, la pièce d'étoffe nouée aux quatre coins où il a serré des fruits, et son chien flâne à la porte de la cabane qui profile sur le fond ses assises de pierre et son toit de planches (fig. 299). Travaillés comme les plus fines ciselures, avec une remarquable virtuosité dans le rendu des feuillages, ces petits tableaux ont longtemps dérouté la critique. S'étonnera-t-on qu'ils aient été signalés autrefois comme « deux beaux bas-reliefs du seizième siècle[4] »?

Paysages, fabriques, scènes de genre, scènes d'histoire, voilà bien tous les éléments du style pittoresque. Chose curieuse, l'art alexan-

1. Brunn, *Beschr. der Glyptothek*, nº 301. Schreiber, *ibid.*, pl. LXXX.

2. La même mise en scène pittoresque, avec des édifices abandonnés envahis par des arbres, se retrouve dans un bas-relief du Palais des Conservateurs au Capitole; Schreiber, pl. XII; Helbig-Toutain, I, nº 571. Pour les rapprochements avec la peinture, voir Helbig, *Untersuchungen ueber die Campanische Wandmalerei*, p. 291 et suivantes. Woermann, *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker*, p. 298.

3. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs*, planches en héliogravure; cf. *Hellenist. Reliefbilder*, pl. I, II. Ces bas-reliefs, déjà décrits par Dütschke (*Antiken Bildw. in Oberitalien*, nºs 388-389), semblent avoir décoré les faces d'un réservoir d'eau. Cf. S. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1892, I, p. 473.

4. Cf. Schreiber, *Brunnenreliefs*, p. 3.

drin est bien en cela le précurseur de l'art de la Renaissance. Quand Ghiberti encadre dans des fonds de paysage et d'architecture des scènes de l'Ancien Testament, il s'attaque à un genre dont les Alexandrins avaient trouvé la formule ; on surprendrait plus d'une analogie

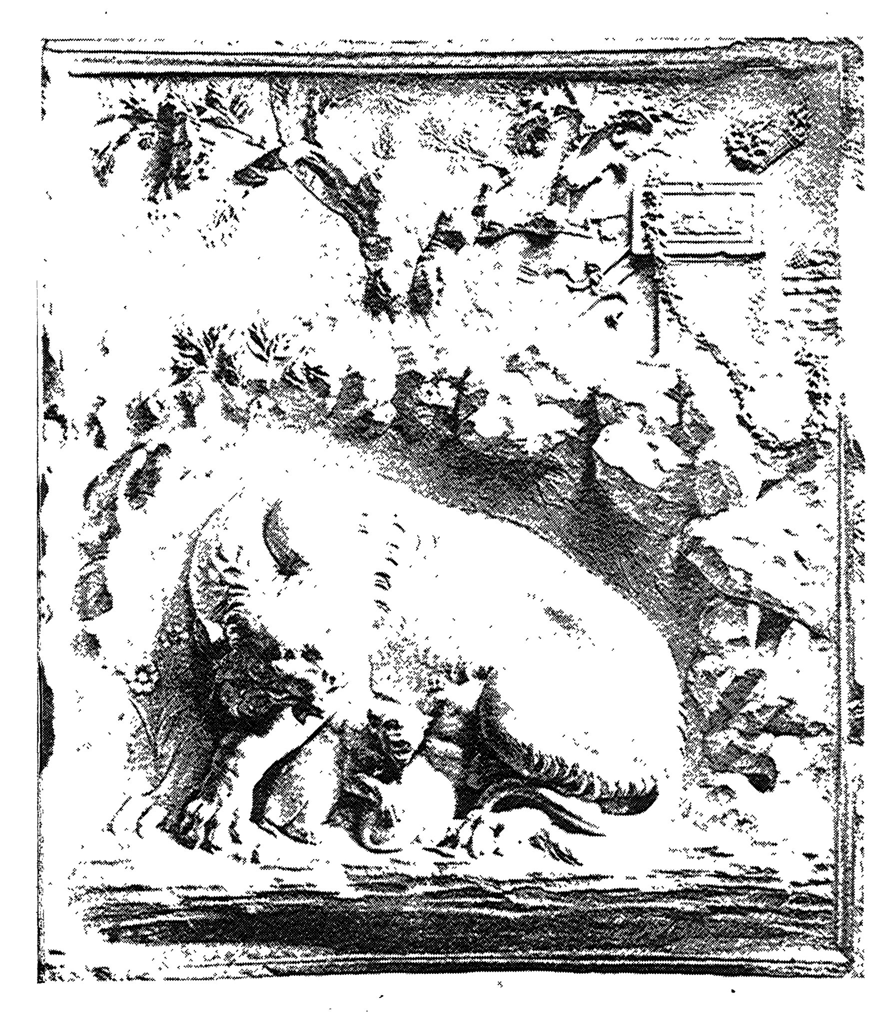


Fig. 298. — Lionne et lionceaux. Bas-relief (Collection royale de Vienne). Haut. 0m,94.

entre les « bas-reliefs de cabinet » et les reliefs de bronze de Riccio, ou les délicats médaillons d'Antonio Rossellino. Si, restant dans le domaine de l'art antique, nous mesurons la portée de cette évolution, il nous faut reconnaître qu'elle est considérable ; elle annonce et prépare le style qui prévaudra à l'époque gréco-romaine dans les grands bas-re-

liefs historiques [1]. Nous savons en effet avec quelle facilité l'usage de ces tableaux de marbre se répand à Rome. Dès l'année 48 avant notre ère, un chevalier, Mamurra, donne l'exemple et adopte la mode



Fig. 299. — Brebis allaitant son agneau. Bas-relief (Collection royale de Vienne). Haut. $0^{m},95$.

alexandrine, en décorant de bas-reliefs son palais du Caelius. Il a de nombreux imitateurs. On ne s'étonne pas de rencontrer, dans les collections romaines, plusieurs répliques d'un même sujet qui avait

1. M. Schreiber (*Brunnenreliefs*, p. 57) a réfuté la théorie de Philippi, suivant laquelle le style pittoresque serait d'invention romaine, et aurait pris naissance dans le bas-relief triomphal. Philippi, *Ueber die roem. Triumphalreliefs, Abhandl. der K. Sächs. Gesellschaft der Wissensch.*, 1872, p. 243.

CHAPITRE V

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA SCULPTURE HELLÉNISTIQUE

Il ne faut pas songer à résumer, dans une courte formule, les caractères de l'art hellénistique. Il est trop libre, trop varié, trop pénétré du besoin de se renouveler, pour se soumettre, comme l'art des anciennes écoles, à des principes nettement définis. La seule méthode qui convienne ici, c'est de montrer, par des exemples, la multiplicité des aspects sous lesquels se manifeste son activité. Nous ne reviendrons pas sur les formes d'art que nous avons déjà étudiées, en passant en revue les principales écoles hellénistiques : sculpture d'expression, groupes pittoresques, bas-reliefs à paysages : nous signalerons seulement celles que nous n'avons pas encore eu l'occasion de rencontrer, et que nous font connaître tant d'œuvres anonymes, éparses dans nos musées. En nous limitant à un petit nombre d'exemples, nous acceptons d'avance le reproche de nous en tenir aux témoignages les plus caractéristiques.

Transformation des anciens types. L'art hellénistique est l'héritier de deux grands siècles d'art classique. Il ne peut donc ni oublier ni répudier les créations des maîtres qui ont donné aux types mythologiques leur expression définitive. Les types divins du cinquième et du quatrième siècles ont comme leurs dérivés hellénistiques ; l'on ne s'étonne pas que le Zeus de l'Olympiéion de Daphné, consacré par un des Séleucides, reproduise celui de Phidias ; qu'une copie de la Parthénos ait été retrouvée à Pergame. Mais il est plus intéressant de constater par quels moyens les artistes des anciennes écoles s'approprient les conceptions de leurs prédécesseurs, soit en les combinant entre elles

petit Dionysos atteste que l'artiste s'est souvenu de l'Hermès d'Olympie. De toutes ces combinaisons résulte une œuvre surchargée, dépourvue d'unité, et qui se sauve pourtant par une exécution amusante et spirituelle [1].

Fig. 300. — Jeune Satyre portant Dionysos enfant. Statue en marbre (British Museum).

D'autres fois, le sujet peut se renouveler grâce au sentiment plus réaliste qu'y introduit le sculpteur. Qu'un artiste s'inspire de la donnée traitée par Praxitèle dans l'Hermès d'Olympie : la force virile protégeant l'enfance; qu'au beau jeune dieu de la palestre, il substitue un être mythologique dont l'âge et la nature se prêtent mieux à une caractéristique réaliste; qu'il accentue par une expression de sollicitude plus intense son rôle de protection : vous aurez le sujet traité par un maître inconnu dans une statue célèbre dont le Louvre, le Vatican, la Glyptothèque de Munich possèdent des répliques, Silène tenant dans ses bras le petit Dionysos (fig. 301) [2]. A la svelte figure d'Hermès a fait place un Silène aux jambes nerveuses et sèches, au visage un peu vulgaire, éclairé pourtant par un rayon de bonté; l'enfant qu'il tient est un bambin qui crie et se débat. Conception et style, tout porte la marque du naturalisme qui se développe sous les successeurs d'Alexandre.

1. Une statuette de Myrina, finement analysée par M. Pottier, offre une variante de la même donnée, *la Nécropole de Myrina*, p. 378.

2. Statue du Louvre : Froehner, *Notice*, p. 256, 250. Friederichs-Wolters, *Gipsabg.*, n° 1430. Statue de Munich, Brunn, *Beschr.*, n° 114. Statue du Vatican, Helbig-Toutain, I, n° 4. Peut-être est-ce le Satyre dont parle Pline, « qui ploratum infantis cohibet ». Cf. Petersen, *Annali*, 1863, p. 391.

seler sur son corps [1]. Avec quel empressement l'art hellénistique s'empare de ce motif, on peut en juger grâce aux nombreuses répliques du type créé par Daedalos [2]. Dans une statue du Vatican [3], la déesse est accroupie, le bras gauche appuyé sur le genou relevé, le bras droit instinctivement ramené vers la poitrine. Tel est aussi le sujet de la statue Borghèse du Louvre [4], et c'est bien ainsi qu'il convient de restituer le beau marbre trouvé à Vienne, et acquis en 1879 par le musée du Louvre (fig. 302) [5]. Comme dans les autres répliques, l'artiste a rendu avec un grand souci de la vérité l'aspect de la chair vivante, frissonnant au contact de l'eau; il n'a même pas reculé devant certains détails réalistes, comme ces bourrelets de chair que dessine sur le

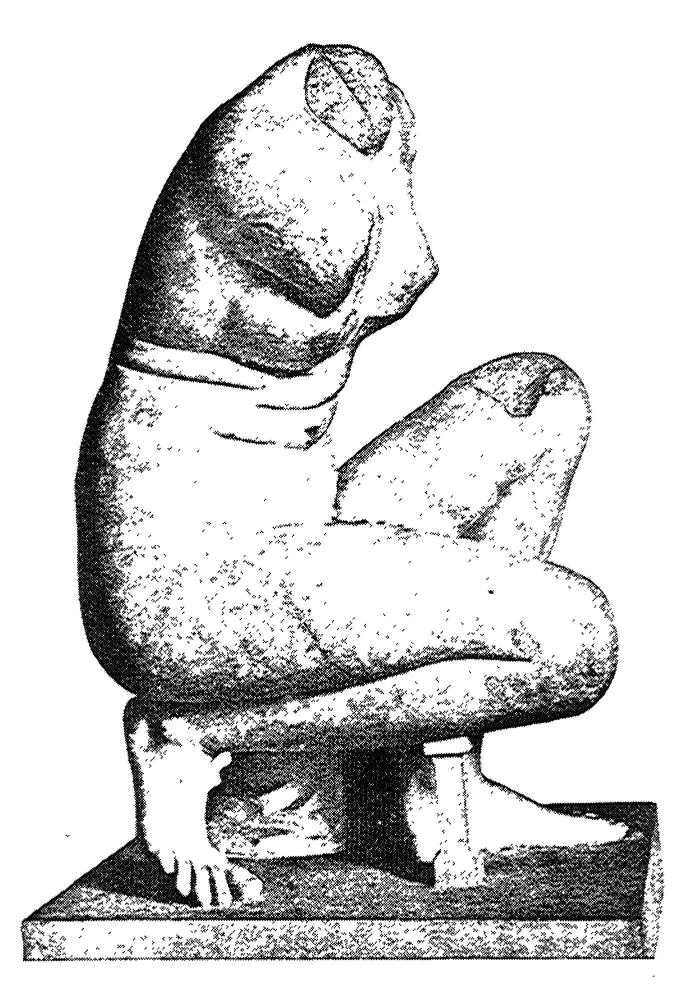


Fig. 302. — Aphrodite au bain. Statue en marbre, trouvée à Vienne (Musée du Louvre).

1. Pline, *Nat. hist.*, 36, 35. « Venerem lavantem sese Daedalus (fecit) ». Sur Daedalos, qui ne doit pas être confondu avec le maître de Sicyone élève de Polyclète, voir Kroker, *Gleichnamige griech. Künstler*, p. 36.

2. Voir Bernoulli, *Aphrodite*, p. 317 et suivantes.

3. Helbig-Toutain, *Guide*, I, nº 427.

4. Froehner, *Notice*, nº 148. Clarac, pl. 345, 1416.

5. O. Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, pl. 53, notice de M. Jules Martha.

ventre la pose inclinée du torse. Mais la fantaisie n'abdique pas ses droits. Les traces d'une petite main, appliquée sur le dos de la statue de Vienne, permettent de restituer le compagnon familier d'Aphrodite, Éros, qui s'est fait le serviteur de la baigneuse divine. Sur ce thème, l'imagination des sculpteurs se donne libre carrière. Tantôt la déesse est sortie du bain; elle a jeté une draperie autour de son corps, et de ses deux mains relevées, elle tord sa chevelure ruisselante [1]. Une statue du musée de Syracuse montre avec quels curieux raffinements les sculpteurs savent varier la forme de la draperie, la ramener au dessous des hanches et l'élargir en arc-de-cercle, pour laisser apparaître la nudité des jambes [2]. Tantôt l'artiste a choisi le moment où la déesse s'apprête pour le bain. Une nombreuse série de monuments représente Aphrodite déjà dépouillée de ses vêtements, et, debout sur un pied, détachant les courroies de sa sandale [3]. Quelquefois, comme dans une statuette d'Ægion [4], ou dans un joli torse trouvé à Cyrène [5], un hermès ou un pilier servent de support à la main restée libre. Mais les bronziers se risquent à représenter la déesse détachant sa sandale d'un geste rapide, et



Fig. 303. — Aphrodite détachant sa sandale. Statuette en bronze (British Museum).

1. Cf. statue du Vatican, Helbig-Toutain I, n° 254.
2. Bernoulli, *Aphrodite*, p. 225, n° 1; Clarac, pl. 608.
3. Bernoulli, *ibid.*, p. 330.
4. *Collection Sabouroff*, pl. 37. *Beschr. der Skulpt. zu Berlin*, n° 23.
5. Smith et Porcher, *Discoveries at Cyrene*, pl. 67.

relevant un bras pour maintenir l'équilibre. Tel est le sujet d'un excellent bronze du British Museum, œuvre charmante, où la finesse de la tête et la simplicité de la coiffure rappellent encore les types du quatrième siècle (fig. 303). Ces exemples suffiront peut-être à faire comprendre comment le genre prend possession des types mythologiques, les transforme, et les dépouille de plus en plus de leur caractère religieux; comment la sculpture fournit des modèles pour toutes ces spirituelles figurines qui éclosent sous les doigts des modeleurs en terre cuite, et nous montrent un Olympe souriant, tout occupé de gracieux badinages.

Influence de la peinture. En s'appropriant les conventions de la peinture, la sculpture hellénistique a trouvé une source de rajeunissement. Grouper plus librement les figures, les étager sur plusieurs niveaux, risquer des complications de lignes imprévues, faire intervenir un décor pittoresque; voilà des ressources nouvelles dont elle dispose. Nous avons vu quel parti elle en tire, quand nous avons analysé le style et la structure des groupes pittoresques. A mesure qu'on se rend mieux compte des emprunts faits par la plastique à la peinture, on s'explique plus aisément la nature de certains monuments qui restaient comme isolés, et n'avaient pas trouvé leur interprétation définitive. Ici encore, nous nous bornerons à citer un ou deux exemples. On connaît le remarquable fragment du musée Boncompagni, dont une restauration malencontreuse a fait une sorte de masque, appliqué sur un fond. Dans cette tête de femme aux yeux clos par le sommeil, à la chevelure inculte qui retombe en mèches désordonnées sur les joues et sur le cou, il faut reconnaître non pas une Méduse, mais une Érinnye [1] (fig. 304). Suivant l'hypothèse très plausible de M. Helbig, nous aurions sous les yeux un débris d'un groupe colossal, représentant deux Érinnyes endormies, et comme lassées des châtiments qu'elles font subir à Oreste. L'artiste s'était sans doute inspiré d'un tableau célèbre, où le peintre avait traduit un épisode des *Euménides* ou des *Choéphores* [2]. Il est très légitime de songer à un modèle fourni par la

1. Helbig-Toutain, II, p. 100, nº 866. Pour la restauration, voir Petersen, *Roem. Mittheil,* 1892, 106-107. Brunn maintient l'ancienne dénomination de Méduse : *Griech. Goetterideale*, p. 54-67.

2. Helbig, *Rendiconti dell'Accad. dei Lincei*, 1890, p. 342-350.

peinture, lorsque, dans une œuvre plastique, on retrouve un sujet traité par les sculpteurs de sarcophages, et par les peintres des maisons pompéiennes. On sait en effet que la peinture alexandrine a été le répertoire sur lequel a vécu l'art décoratif de l'époque impériale. Il est permis d'appliquer cette théorie à la statue du Vatican qui montre Ariadne endormie sur un rocher (fig. 305) [1]. C'est une copie soignée d'un original grec du troisième siècle. Or, la même figure reparaît dans les peintures campaniennes où figure Dionysos contemplant Ariadne endormie [2]. Conclure à un original commun, qui serait un tableau alexandrin, c'est là une conjecture fort admissible. Nous voyons ainsi comment, forcés souvent de produire vite, les sculpteurs hellénistiques ont plus d'une fois mis à profit les créations de la peinture, et transformé en statue telle figure détachée d'un tableau.



Fig. 304. — Tête d'une Érinnye endormie. Marbre (Rome. Musée Boncompagni).

L'influence de la peinture explique aussi de curieuses conceptions, où la plastique réalise comme une fusion intime entre la forme humaine et des attributs empruntés au règne végétal ou animal. Cette recherche de nouveauté s'exerce surtout sur les types de divinités marines. Dans cet ordre de sujets, l'art grec a de tout temps soudé la forme humaine avec des organismes d'êtres marins; mais ces éléments restaient distincts. L'art hellénistique va beaucoup plus loin. Voyez, par exemple, ce buste colossal d'un dieu marin, conservé au Vatican (fig. 306) [3]. C'est la personnification de quelque région maritime, d'un golfe aux rivages fertiles; la tête est couronnée de grappes de raisin et de pam-

1. Helbig-Toutain, I, n° 214.
2. Helbig, *Untersuchungen ueber die campanische Wandmalerei*, p. 252.
3. Helbig-Toutain, I, n° 302. Brunn, *Griech. Gœtterideale*, p. 68-83, pl. IV.

pres, rappelant les vignes qui mûrissent au flanc des coteaux; des flots, représentés plastiquement, baignent la poitrine; deux dauphins se jouent dans les boucles soyeuses de la barbe. Mais, par un procédé très original, l'artiste a greffé sur le visage des éléments empruntés à la flore de la mer, et les sourcils, les joues, la poitrine sont couverts d'algues marines qui semblent pousser sur les chairs mêmes du dieu.



Fig. 305. — Ariadne endormie. Marbre (Rome, Vatican).

Ce n'est pas là un cas isolé. Voici un Centaure marin, dont la rude chevelure s'entremêle de larges feuilles d'algue (fig. 307) [1], et un buste du British Museum nous montre un Triton dont le visage est envahi par une floraison marine qui forme sur les joues comme des écailles verdoyantes [2].

Ces innovations hardies ouvrent à la plastique un domaine où elle ne s'était pas encore hasardée. Elle peut aborder ces sujets de métamorphoses, mis à la mode par la littérature alexandrine, avec les poèmes

1. Vatican. Brunn, *Denkmaeler*, nº 139.
2. Brunn, *Denkmaeler*, nº 138.

mettre le naturalisme à des règles impérieuses, et de le subordonner à cette haute généralisation qui fait la beauté supérieure de l'œuvre d'art. On sait comment Lysippe bat en brèche la tradition classique, et fait prévaloir des principes de liberté. Il est bien le vrai précurseur du naturalisme hellénistique. Avec lui, l'art s'engage avec décision



Fig. 307. — Tête d'un Centaure marin. Marbre (Rome. Vatican).

dans la recherche minutieuse et réaliste de la vérité; il la poursuit dans la structure du corps, dans le rendu de la musculature, et jusque dans le détail anatomique. Nous avons vu avec quelle virtuosité les sculpteurs de Pergame traitent le nu, et quelle science parfois intempérante de la forme humaine s'étale dans leurs œuvres. L'art hellénistique semble prendre plaisir à résoudre des problèmes d'attitude fort compliqués, où il donne la mesure de son habileté. Rien de plus caractéristique à cet égard que le groupe célèbre des

deux lutteurs, exposé aux *Uffizi* dans la salle de la Tribune (fig. 309)[1]. La vérité des mouvements, le modelé si poussé du nu, dénotent une science extraordinaire du corps humain ; ce morceau, où l'artiste a accumulé les difficultés, est la manifestation la plus brillante de la statuaire athlétique. On peut le citer comme un témoignage décisif de l'évolution naturaliste, au début du troisième siècle.



Fig. 308. — Daphné changée en laurier. Dite la Daphné Borghèse. Marbre (Florence).

Pourtant les lutteurs de Florence rentrent encore, à certains égards, dans la série des types généralisés. S'agit-il de caractériser un type particulier? Le naturalisme tourne au réalisme ; il s'arrête aux accidents de la forme individuelle, et trouve dans l'observation de la réalité la plus terre à terre des moyens d'expression hardis, souvent très puissants. Examinez à ce point de vue l'admirable statue du Faune Barberini, conservée à Munich[2] (fig. 310). Un Satyre rustique, dompté par l'ivresse et endormi sur un rocher, voilà le thème traité par le sculpteur. Il a certainement pris sur le vif la pose lâchée des jambes écartées, du bras gauche qui pend inerte, sillonné de veines, de la tête alourdie tombant sur une épaule. Le visage est d'une vulgarité brutale : lèvres épaisses, pommettes saillantes, nez court et aplati ; véritable type de jeune rustre. Mais il respire la vie, et les lèvres entr'ouvertes du

1. Friederichs-Wolters, nº 1426. Dütschke, *Ant. Marmorbildw. der Uffizien*, 547. Sur la restauration des têtes, voir Botho Graef, *Jahrb. des arch. Inst.*, X, 189, 4 p. 119-126.

2. Brunn, *Beschr. der Glyptothek*, nº 95. *Denkmaeler*, nº 4.

dormeur semblent laisser échapper le souffle régulier qui soulève la poitrine. Suivant le mot si juste de Brunn, c'est « la poésie du réalisme ». L'art hellénistique en connaît aussi la prose. Un sculpteur du second siècle avant notre ère, Myron, est l'auteur d'une statue de femme ivre qui se trouvait à Smyrne [1]. On peut la désigner comme l'original des deux répliques du Capitole et de Munich [2] représentant une

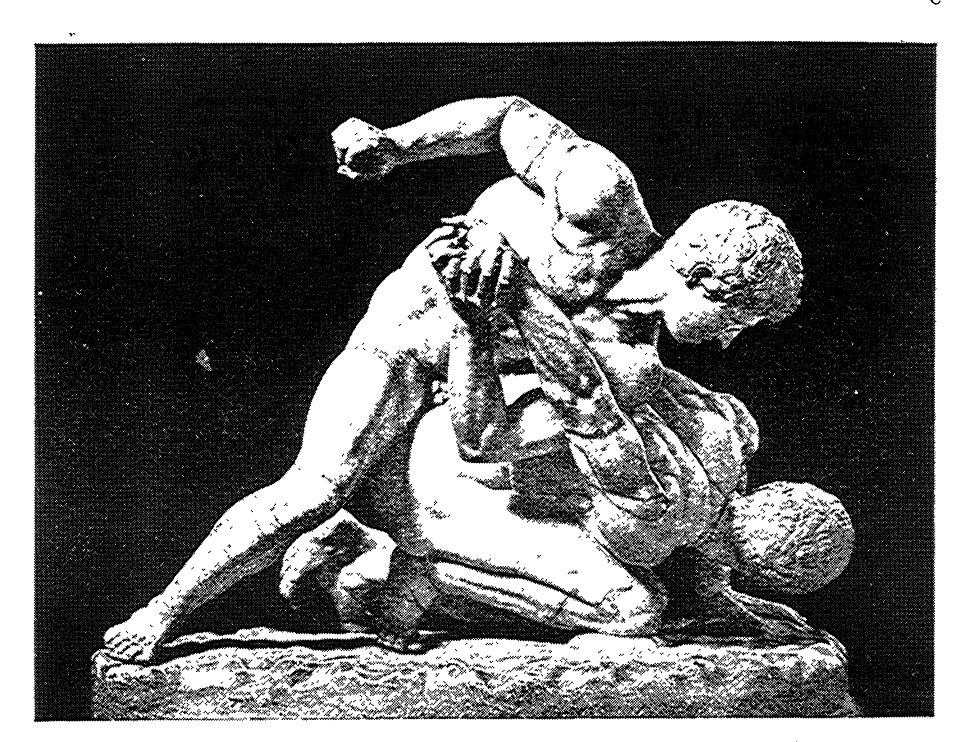


Fig. 309. — Groupe de lutteurs. Marbre (Florence. Salle de la Tribune aux *Uffizi*).

vieille femme assise, qui presse amoureusement contre sa poitrine une amphore entourée de lierre. Le motif avait fait fortune, car deux vases en terre cuite, en forme de figurine, nous montrent la vieille buveuse formant le corps du récipient, et transformée ainsi elle-même en vase à boire [3]. C'est un sujet bien fait pour tenter la poésie légère : les épi-

1. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 33. Outre le grand maître du cinquième siècle, il y a deux artistes de ce nom. L'un est en activité au début du troisième siècle. (Pausanias VI, 8, 5. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 126). Un autre travaille à Pergame dans les dernières années du troisième siècle ou au début du second. (Loewy, *ibid.*, nº 154). C'est à ce Myron que j'attribuerais volontiers la statue de Smyrne.

2. Capitole, Helbig-Toutain, I, 431 ; Munich, Christ, *Abhandl. der bayer. Akad.*, 1885, p. 398.

3. Weisshäupl, 'Εφημ. ἀρχ., 1891, pl. 10, p. 145.

grammes de l'Anthologie nous en donnent la preuve. Mais la plastique a dû plus d'une fois s'en inspirer, témoin la curieuse tête du Musée de Dresde que nous reproduisons (fig. 311)[1]. Évoquez les souvenirs des

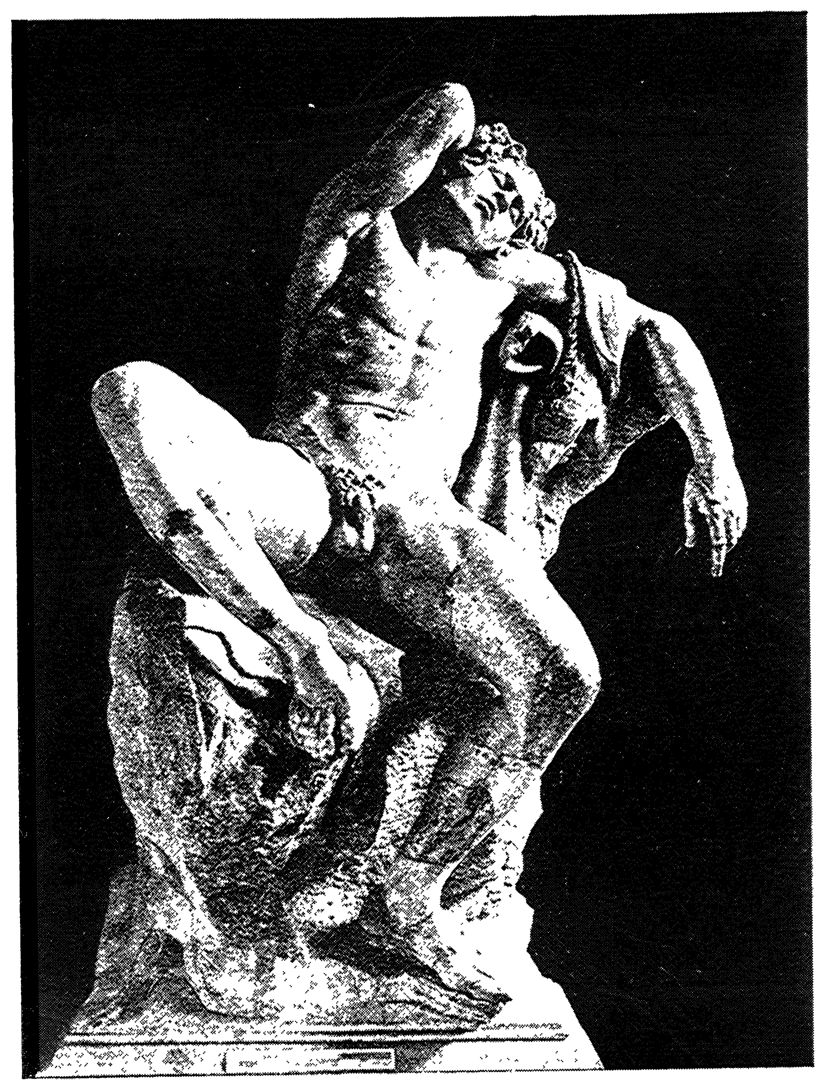


Fig. 310. — Le Faune Barberini. Statue de marbre (Munich. Glyptothèque).

œuvres modernes suggérées par le réalisme le plus cru; à moins de descendre jusqu'à la caricature, vous ne trouverez rien de plus expressif

1. *Arch. Anzeiger,* 1889, p. 99. La photographie est exécutée d'après un moulage où figurent les parties restaurées. Nous la devons à l'obligeance de M. G. Treu.

que cette figure de vieille femme ivre riant aux éclants. Chairs flasques et molles, peau ridée, hérissée de verrues, bouche édentée, tout cela l'artiste l'a rendu en observateur scrupuleux; il a mis toute sa conscience à chercher ce qu'on a appelé « le beau du laid ».

Types iconiques et portraits. Nous avons déjà signalé la part qui revient à Lysippe dans la statuaire iconique. Ses statues d'Alexandre servent de prototypes pour les effigies des princes hellénistiques, et nous avons reconnu l'influence de son école dans la statue du musée des Thermes qui peut passer pour un excellent spécimen de ces images officielles (fig. 257). Dans ce domaine, l'art hellénistique n'a guère à inventer. On en peut dire autant des statues féminines. Le quatrième siècle a fixé le type de la figure féminine, drapée et debout; les sculpteurs du troisième et du second siècle ne le changeront pas. La grande statue de Dresde trouvée à Herculanum est peut-être de travail hellénistique [1] (fig. 312); or elle reproduit un type du quatrième siècle, celui d'une statue trouvée à Andros, et les mêmes formes se conservent si bien qu'elles reparaissent sans modification dans une statue romaine d'Olym-



Fig. 311. — Vieille femme ivre. Tête en marbre (Musée de Dresde).

1. Hettner, *Die Bildw. der Antikensammlung*, n° 141. Clarac, pl. 766, 1889. Brunn, *Denkmaeler*, n° 310.

conservée à Constantinople au musée de Tchinily-Kiosk, trahit dans la coiffure et dans l'arrangement de la draperie un sentiment très personnel (fig. 313) [1]. Mais à la longue, l'exécution de ces statues drapées tourne à la fabrication industrielle, et l'art hellénistique transmet à l'art romain des types convenus, sans cesse reproduits avec une déplorable banalité.

Dans le portrait proprement dit, le réalisme règne en maître. La série des bustes hellénistiques atteste que l'évolution commencée au quatrième siècle se poursuit et s'accélère, que l'étude du caractère individuel devient le souci dominant des sculpteurs. La même recherche de la vérité se manifeste dans les monnaies, où prennent place les effigies royales [2]. Dans ce cadre exigu viennent s'insérer de véritables portraits, et cette image est souvent celle du prince régnant. Si les Ptolémées gardent sur leurs monnaies l'effigie du fondateur de la dynastie, Ptolémée Soter, les monnaies des Séleucides, celles des rois de Macédoine, de Pont, de Bithynie nous offrent une suite de portraits, traités avec un singulier accent de vérité. Ce sont là des documents précieux pour identifier les bustes disséminés dans nos musées. Aussi, depuis qu'une méthode rigoureuse a dirigé les études d'iconographie, combien de monuments, autrefois qualifiés d'œuvres gréco-romaines, la critique a-t-elle restitués à l'art hellénistique ! Il a bien fallu le reconnaître ; le réalisme dans le portrait ne date pas seulement de l'époque romaine ; il est en germe dans l'art du quatrième siècle ; il s'épanouit, sous les successeurs d'Alexandre, dans une belle floraison. Pour le prouver, il suffit de classer chronologiquement les portraits royaux qu'on a pu identifier. En voici une courte série. Une tête de bronze du Musée de Naples nous offre un portrait de Séleucos Nicator, qui règne de 323 à 280 ; l'original date sans doute de la fin du quatrième siècle [3]. Le front saillant à la base du nez, la chevelure tourmentée, les joues ridées trahissent déjà le réalisme hellénistique. Il s'accuse encore avec plus de force dans la tête de Munich qui repré-

1. *Rev. arch*, 1888, I, pl. XV et p. 85 (S. Reinach).

2. Voir Imhoof Blumer, *Porträtkopfe auf antiken Münzen*, Leipzig, 1885.

3. Comparetti et de Petra, *la Villa Ercolanese*, p. 264, pl. 10. Arndt Bruckmann, *Griech. und. roem. Porträts*, n° 101. L'identification a été faite par M. Wolters, *Roem. Mittheil.*, IV, 1889, p. 32. Les textes signalent des portraits de Séleucos faits par Bryaxis, par Aristodémos, et par Lysippe.

peut-être le réalisme n'éclate avec plus de force que dans le singulier buste du Musée Torlonia, où M. J. Six a reconnu Euthydème I, roi de Bactriane (fig. 316)[1]. Sous une coiffure aux larges bords, casque ou pétase, apparaît un visage aux traits gros et communs, à la physionomie faussement débonnaire. L'identification semble certaine, grâce aux monnaies. Mais qui devinerait, sous cette apparence de paysan retors, le vigoureux soldat qui sut tenir en échec Antiochos le Grand, et se tailler un royaume en Bactriane?



Fig. 315. — Philétairos de Pergame. Hermès en marbre (Musée de Naples).

Ce n'est pas seulement pour ces effigies royales que le portrait vise à l'exactitude la plus rigoureuse. Parcourez la série des bustes représentant des poètes ou des écrivains célèbres : vous retrouverez la même recherche de vérité. On a longtemps attribué le nom de Sénèque à un célèbre buste de bronze, découvert à Herculanum dans la *villa dei Papiri* (fig. 317)[2]. Une réplique trouvée au Palatin, dans laquelle le front est ceint d'une couronne de lierre, nous avertit qu'il s'agit ici d'un poète, et sans doute d'un Alexandrin, Callimaque ou Philétas de Cos. C'est peut-être un artiste d'Alexandrie qui a rendu avec un tel accent de sincérité le regard fixe, le visage inquiet et fatigué par l'excès de l'effort intellectuel. Chose curieuse : le réalisme hellénistique s'exerce

1. J. Six, *Roem. Mittheil.*, IX, 1794, pl. V, p. 107.

2. Voir notre notice dans Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, pl. 59. Répliques au Louvre, à la Villa Albani (Helbig-Toutain, II, nº 710) au Capitole (*ibid.*, I, nº 469). Réplique trouvée au Palatin avec la couronne de lierre Brizio, *Annali*, 1873, p. 98-106 pl. L.

rehausser un motif anecdotique, emprunté à la vie quotidienne, et lui donner une portée bien supérieure à celle d'une œuvre de genre. Lorsque, au cinquième siècle, Lykios s'inspire d'une donnée très réaliste comme celle de l'enfant soufflant sur des charbons, ou tenant un aspersoir; lorsqu'un autre sculpteur montre un jeune garçon vainqueur à la course, arrachant une épine de son pied ensanglanté, ils peuvent avoir des visées plus hautes que de raconter avec esprit une anecdote. Qu'un maître hellénistique reprenne, avec un sentiment différent, le motif du *Spinario*; le jeune coureur de tout à l'heure deviendra un enfant quelconque, victime d'un accident insignifiant, et c'est bien ainsi que nous apparaît le Tireur d'épine du British Museum[1]. L'art du cinquième siècle a représenté des personnages mythologiques se livrant au jeu des osselets; les *astragalizontes* de Polyclète étaient sans doute les deux Dioscures. Transportez le sujet dans la vie réelle, imaginez, au lieu des deux héros, des garçonnets engagés dans une partie de jeu : vous aurez le motif d'un groupe du British Museum, qui est une pure scène de genre[2]. Deux enfants jouent aux osselets; mais la partie finit

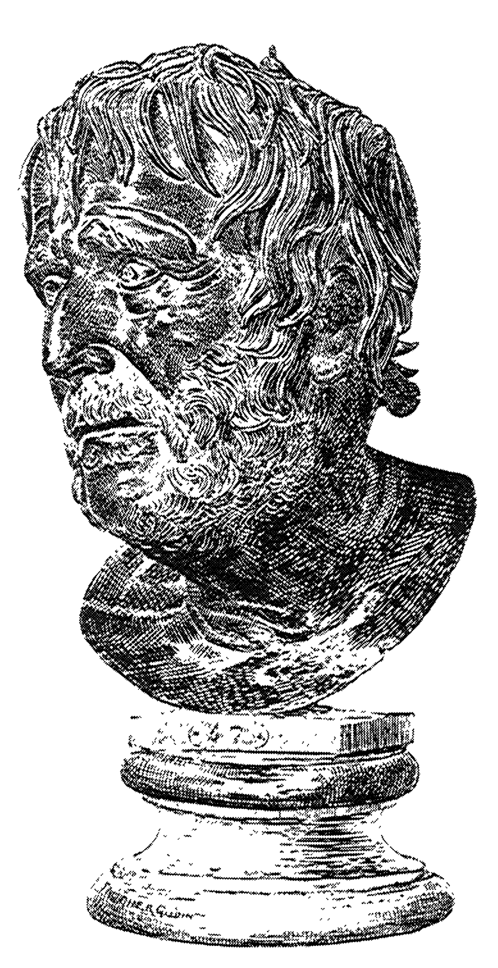


Fig. 317. — Personnage inconnu. Tête en bronze, trouvée à Herculanum (Musée de Naples).

1. O. Rayet, *Mon. de l'art antique*, I, pl. 36.

2. Michaelis, *Arch. Zeitung*, 1867, p. 102. Brunn, *Denkmaeler*, nº 54. La peinture céramique a précédé la sculpture dans cette voie. Voir par exemple les joueurs d'osselets figurés sur une oenochoé attique : P. Hartwig, *Mélanges de l'École fr. de Rome*, XIV, 1894, pl. IV, p. 275-284.

de danse qui cambre le torse, fait tournoyer le corps et voltiger la légère draperie de la danseuse.

Enfin le style et la donnée peuvent concorder pour réaliser le type parfait du sujet de genre. Cet accord est complet dans les figures de pêcheurs, de paysans, de bateleurs nubiens où nous avons reconnu des produits de l'art alexandrin. Exécution réaliste, observation souvent humoristique, dimensions restreintes, tout cela est bien en harmonie avec les conditions du genre. L'esprit y trouve aussi sa place. On connaît le mime d'Hérondas, où deux femmes visitent l'Asclépiéion de Cos, et regardent avec une curiosité naïve les statues, les bas-reliefs dont le temple est orné. Elles s'arrêtent devant une statue d'enfant aux prises avec une oie. « Par les Parques, vois comme il étrangle l'oie ! Si le marbre n'était pas là, devant toi, tu jurerais qu'il va parler[1]. » Ce sujet, qui ravit d'aise les deux commères de Cos, nous le retrouvons facilement dans une œuvre célèbre dont il y a de bonnes répliques à Munich, au Louvre, au Capitole (fig. 319)[2]. Un bambin joufflu et rieur retient prisonnière une oie qu'il a prise en amitié; arc-bouté sur ses petites jambes, déployant toute sa force, il entoure de ses bras le cou de l'oiseau ; celui-ci se débat, le bec grand ouvert, et cherche à fuir une étreinte dont il pâtit. Nous connaissons l'auteur de cette jolie



Fig. 318. — Ménade dansant. Statue en marbre (Musée de Berlin).

1. *Les Mimes d'Hérondas*, Mime IV, trad. Dalmeyda.

2. Munich, Brunn, *Beschr. der Glyptothek*, nº 140. — Louvre, Clarac, pl. 293, 694. — Capitole, Helbig-Toutain, I, nº 518.

avec le plus de faveur l'art hellénistique. L'a-t-il vraiment créé, comme on l'a souvent affirmé? En publiant une tête d'enfant, peut-être d'Éros, trouvée à Paphos dans l'île de Chypre, M. E. A. Gardner a protesté contre cette assertion, et invoqué le témoignage de ce marbre qu'il attribue à un artiste du quatrième siècle (fig. 321)[1]. N'est-ce pas placer bien haut l'exécution de cette jolie tête d'enfant rieur, qui a bien une saveur hellénistique? Ce qui reste vrai, c'est que l'enfant a déjà conquis sa place dans la sculpture avant l'époque des successeurs d'Alexandre, comme il a bien souvent tenté le pinceau des peintres de vases attiques[2]. Qu'on se rappelle la stèle de La Haye reproduite plus haut (fig. 74); le Ploutos enfant de Képhisodote, le Dionysos de Praxitèle; qu'on y ajoute un exemple encore plus probant, celui de la tête d'enfant sculptée sur une stèle funéraire d'Argos[3]; on n'hésitera pas à admettre que l'art classique avait connu la représentation de l'enfance. L'art hellénistique y introduit seulement plus de naturalisme; il la traite avec plus d'amour, plus de curiosité, et prend plaisir à étudier pour lui-même le type de l'enfant, avec ses formes rondes et potelées. En un mot, là comme ailleurs, il recherche la vérité. A ce point de vue, l'enfant à l'oie de Boëthos peut rivaliser avec les *putti* de Donatello.



Fig. 320. — L'enfant au canard. Statuette d'argent, trouvée à Alexandrie (British Museum).

Le même réalisme prévaut dans les représentations d'animaux. Ici la voie était déjà frayée par les « animaliers » du cinquième et du quatrième siècle, et l'on sait déjà que Lysippe excellait dans ce genre. Mais la décoration des parcs et des jardins offre aux artistes hellénis-

1. E. A. Gardner, *Journal of Hellen. Studies*, IX, 1888, pl. X, p. 218. Cf. S. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1890, II, p. 430, 431.

2. Voir, sur les types d'enfants dans la céramique attique, les exemples cités par Paul Girard, *l'Éducation athénienne*, p. 98.

3. E. A. Gardner, *Journal of Hellen. Studies*, XI, 1890, p. 100-108.

tiques bien des occasions de multiplier les types d'animaux, traités pour eux-mêmes, comme des sujets décoratifs, et observés dans toute la vérité de leurs formes et de leurs mouvements. Le beau bélier de bronze du Musée de Palerme, le sanglier assis conservé à Florence[1], sont des œuvres de maîtrise, et font honneur au style précis des « animaliers » postérieurs à Lysippe. Hésiterait-on à reconnaître la copie d'un original hellénistique dans cette tête de chèvre si vivante, si curieusement réaliste (fig. 322)[2]? Combien de fois les copistes gréco-romains n'ont-ils pas dû s'adresser à des modèles grecs, pour décorer de figures d'animaux les jardins des riches villas italiennes?


Fig. 321. — Tête d'enfant. (British Museum).

Dans cette revue sommaire des thèmes familiers à l'art hellénistique, nous avons surtout cherché à ne rien omettre d'essentiel. Si incomplète qu'elle soit, elle n'en laisse pas moins, semble-t-il, l'idée d'un art très libre, très varié, à la fois savant et inventif, dominé par le désir inquiet de se renouveler. Son horizon est très large. Depuis les grandes compositions décoratives de l'autel de Pergame, jusqu'aux figures de genre, il a exploité tout le domaine de la plastique; il s'est attaqué à tous les problèmes que peut suggérer l'étude de la nature vivante; il a connu des préoccupations qui s'imposent encore aujourd'hui à notre sculpture contemporaine, et l'on peut se demander, si de toutes les formes d'art qui sollicitent la curiosité de l'esprit moderne, il en est une seule dont l'art hellénistique n'ait pas au moins entrevu le principe.

Vers le milieu du second siècle avant notre ère, l'art grec a achevé

1. Brunn, *Denkmaeler*, n° 366.
2. Ellis, *Townley gallerie*, II, p. 309.

de parcourir tout le cycle de son évolution. Lorsque le contact s'établit entre la Grèce et Rome, ce n'est pas un art original qui va éclore; c'est un art arrivé au terme de sa maturité qui va refleurir sur un terrain nouveau. Nous pourrions donc considérer notre tâche comme terminée s'il ne nous restait à étudier, dans ses lignes les plus générales, l'histoire de cette prise de possession de l'Italie par la Grèce. Le mouvement qui se produit de 150 environ jusqu'aux premiers temps de l'Empire, a un double caractère. C'est une renaissance; car, grâce aux trésors d'art apportés en Italie, tout le passé artistique de la Grèce se révèle aux Romains, et les anciennes formes de style délaissées par les maîtres hellénistiques rentrent en faveur. C'est aussi le prolongement de l'évolution hellénistique; car les germes vivaces et durables qu'elle contient ne cessent pas de se développer. L'Italie est conquise à la fois par les arts de la vieille Grèce, et par ceux de l'hellénisme cosmopolite dont nous venons de retracer l'histoire. Il importe donc de faire la part de toutes ces influences, et d'analyser les éléments divers qui se combinent pour donner naissance à l'art gréco-romain.



Fig. 522. — Tête de chèvre en marbre (British Museum).

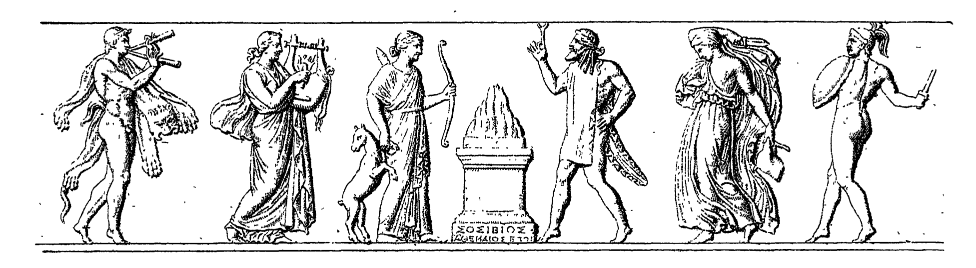


Fig. 323. — Détail de la frise du vase de Sosibios (Musée du Louvre).

LIVRE IV

L'ART GREC APRÈS LA CONQUÊTE ROMAINE

JUSQU'AU DÉBUT DE L'EMPIRE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DE LA RENAISSANCE GRÉCO-ROMAINE

§ 1. — LES ROMAINS ET L'ART GREC.

Vers la fin du premier siècle avant notre ère, la prise de possession de Rome par l'hellénisme est un fait accompli. Suivre toutes les étapes de cette conquête, montrer les influences grecques s'étendant de proche en proche, pendant des siècles, jusqu'aux frontières du Latium, ce serait là une tâche ardue, et qui dépasserait les limites de notre étude. Rappelons seulement qu'antérieurement à l'intervention des Romains dans les affaires de la Grèce, avec les guerres de Macédoine (200-168), Rome est depuis longtemps entrée en contact avec la culture grecque. La ville des Tarquins est ouverte à l'action de l'art étrusque ; or, à cette date, la sculpture de l'Étrurie est tout imprégnée du goût hellénique. Les artistes étrusques qui exécutent le couronnement du temple de Jupiter Capitolin s'inspirent sans aucun doute de modèles grecs,

et transportent à Rome les traditions de la céramique monumentale si familière aux Étrusques. En 493, deux Grecs venus d'Étrurie, Damophilos et Gorgasos, à la fois peintres et sculpteurs, décorent le temple de Cérès près du Circus Maximus. Ce que pouvait être cette décoration plastique, nous l'imaginons sans peine, grâce aux précieux débris de sculpture monumentale en terre cuite découverts à Conca, sur la limite de l'*ager romanus* et de la région pontine[1]. Avec quelle surprise on a reconnu, dans ces œuvres de la sculpture étrusque, le reflet direct de l'archaïsme grec du sixième siècle! En même temps que la civilisation étrusque, c'était donc un art dérivé de la Grèce qui pénétrait à Rome, et l'on ne peut que souscrire aux conclusions de M. J. Martha, lorsqu'il montre nettement quelle part revient à l'Étrurie dans l'éducation du goût romain. « Si la Grèce vaincue et dégénérée a pu avoir une prise aussi puissante sur le génie de ses conquérants, c'est que ceux-ci avaient été insensiblement préparés à la comprendre et à la goûter. Or, cette préparation, c'est l'art étrusque qui l'a faite[2]. »

Si indifférents aux choses de l'art que puissent être les Romains des premiers siècles de la république, la statuaire fait cependant son apparition à Rome, avec les images de bronze reproduisant les traits des personnages vivants ou morts honorés par l'État. Clélie a sur le Forum une statue équestre; celle d'Horatius Coclès existait encore au temps de Pline. A la fin de la seconde guerre punique, en 201, ces effigies de bronze encombrent le Forum et le Capitole. En 158, les censeurs sont obligés de faire enlever du Forum toutes celles qui n'ont pas été érigées par décret du peuple et du Sénat. Pline, qui parle assez longuement de ces statues, ne nous renseigne ni sur leur valeur d'art ni sur leurs auteurs[3]; mais il est probable que plus d'un praticien italo-grec y avait mis la main; et quand l'écrivain latin mentionne des statues élevées à des Grecs, comme celles de Pythagore et d'Alcibiade, consacrées par ordre du Sénat au temps de la guerre samnite, n'est-ce pas à des artistes grecs qu'on peut en attribuer l'exécution?

Lorsque les Romains entrent en Grèce vers la fin du troisième siècle,

1. H. Graillot, *le Temple de Conca*, extr. des *Mélanges de l'École fr. de Rome*, XVI, 1896.
2. J. Martha, *l'Art étrusque*, p. 617-618.
3. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 14.

sous les yeux du peuple romain, avec des tableaux, des tapisseries, des pièces d'orfèvrerie, des coffres remplis de belles monnaies grecques [1]. En 194, le triomphe de T. Quinctius Flamininus, le vainqueur de Cynoscéphales, montre aux Romains des statues enlevées à la collection des rois de Macédoine, et dans le nombre, des œuvres de Lysippe. En 187, celui de M. Fulvius Nobilior est très brillant. A côté des catapultes et des balistes étoliennes, on admire les œuvres d'art prises à Ambracie, la capitale de Pyrrhus; les plus belles, en particulier des statues de Muses, vont orner le temple de l'*Hercules Musarum,* élevé par le vainqueur [2]. En 167 a lieu le triomphe de Paul-Émile, après la victoire de Pydna, qui met fin à l'existence du royaume macédonien. Le butin fait à Amphipolis défile pendant trois jours. Parmi les statues, les plus belles qu'on eût encore vues à Rome, figurait une Athéna de bronze de Phidias, qui prit place devant le temple de la *Fortuna huiusce diei*. Un triomphe qui fait époque, parce qu'il contribue très directement à l'introduction de l'art grec à Rome, c'est celui de Métellus, après la courte et facile campagne où il réprime en Macédoine le soulèvement provoqué par Andriscos (146). Métellus ne se borne pas à transporter à Rome des statues célèbres, comme les vingt-cinq cavaliers de bronze exécutés par Lysippe; il met encore à l'œuvre des artistes grecs. Il fait élever par l'architecte Hermodoros, autour de deux temples dédiés à Jupiter et à Junon, un grand portique de marbre, premier exemple donné à Rome de l'emploi de matériaux aussi riches. Pour la décoration du temple, il fait appel à des sculpteurs athéniens, Polyclès, Dionysios, Timarchidès. Cette fois, il ne s'agit plus seulement d'œuvres d'art exhibées à Rome, pêle-mêle avec d'autres dépouilles; ce sont des artistes qui apportent en Italie les traditions du style grec, et inaugurent véritablement le mouvement de renaissance. Enfin, avec le triomphe de Mummius sur l'Achaïe, l'année suivante (145), Rome s'enrichit de chefs-d'œuvre enlevés à Corinthe et aux villes de la vieille Grèce : le Poseidon isthmique, la statue de Philippe prise à Thespies,

1. Voir sur ces triomphes, L. Urlichs, *Griechische Statuen im republikanischen Rom,* Wurzbourg, 1880.

2. Cf. Klügmann, *Hercules Musarum* dans les *Commentationes philologæ in honorem Th. Mommseni,* p. 262. Des bases de statues, avec la dédicace de Fulvius Nobilior, ont été retrouvées. *Corpus inscr. lat.*, 6, 1307. Cf. Urlichs, *Griech. Statuen,* p. 9.

deux statues d'Olympioniques, qualifiées des noms de Nestor et Priam, figurent dans le défilé. Beaucoup de ces œuvres d'art sont placées dans le temple de la Félicité, construit par L. Licinius Lucullus avec le butin fait en Espagne, en 151; d'autres sont distribuées aux villes italiennes et aux provinces. Il est à peine besoin de rappeler que le pillage de la Grèce continue au premier siècle, que Sylla dépouille Delphes, Olympie, Épidaure, et qu'avec les campagnes de Lucullus et de Pompée, de nouveaux trésors d'art viennent s'ajouter à ceux dont regorgent déjà les monuments de Rome.

Il se forme bientôt un public d'amateurs capables d'apprécier les œuvres grecques. Au temps de Cicéron, on voit se dessiner très nettement un mouvement de curiosité et de dilettantisme, dans lequel la mode a sa part. Les témoignages de Cicéron sur ce point sont bien connus. Tout a été dit sur Atticus, ce Romain hellénisé, qui se prête au rôle de courtier, et achète des statues en Grèce, pour le théâtre de Pompée, ou pour la villa de Cicéron à Tusculum[1]. Il est de bon goût d'orner sa maison de marbres grecs. L'habitation de l'affranchi Chrysogonus en est remplie. Scaurus dépense à enrichir ses collections l'héritage de sa mère et de son beau-père Sylla. Appius Claudius fait le voyage de Grèce pour en rapporter des tableaux et des statues. Il y a déjà à Rome des marchands d'antiquités, des experts officieux, des courtiers, des restaurateurs de statues, et plus d'un Grec, sans doute, y est attiré par ces métiers lucratifs. C'est une physionomie bien caractérisée que celle de C. Avianius Evander. Grec d'origine, sculpteur et toreuticien, il est amené d'Athènes à Alexandrie par Antoine. Conduit à Rome, vendu comme esclave à M. Æmilius Avianianus, puis affranchi par lui, il exerce le métier de sculpteur et de marchand d'œuvres d'art. Cicéron s'adresse à lui pour acheter des statues, par l'intermédiaire de Fadius Gallus. On le charge de remettre une tête à une Artémis de Timothéos, consacrée dans un temple d'Apollon[2]. Amateurs et marchands ont des lieux de rendez-vous, les *atria auctionaria,* qui font songer aux salles de nos hôtels des ventes. Il s'établit des cours, souvent très élevés, pour le marché des œuvres d'art. Une sta-

1. Voir G. Boissier, *Cicéron et ses amis,* p. 148.
2. Voir Brunn, *Griech. Künstler,* I, p. 547; Cf. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs,* p. 186.

tue de bronze de moyenne grandeur coûte environ 25,000 francs de notre monnaie; Hortensius paie 144,000 sesterces, environ 31,500 francs, un tableau grec du quatrième siècle [1].

Ce serait une erreur de croire que la mode ou une curiosité banale provoquent seules cet engouement; il correspond à un réel développement du goût et de l'érudition. Mais comment cette élite éclairée avait-elle acquis les notions qui dirigeaient ses choix? Comment la critique d'art avait-elle pénétré à Rome? Il faut se rappeler un fait historique très digne d'attention. En 133, le dernier roi de Pergame lègue aux Romains, avec son royaume, ses richesses d'art et sa Bibliothèque. Or, c'est précisément à Pergame qu'a pris naissance l'étude critique et historique de l'art grec. C'est là que des érudits ont constitué un canon des sculpteurs les plus célèbres de la Grèce, Kallon, Hégias et Calamis, les derniers maîtres archaïques; Myron, Polyclète, Phidias, Alcamènes, pour le cinquième siècle; Praxitèle, Lysippe, Démétrios, pour le quatrième siècle [2]. Une telle liste est très significative, car tandis que les artistes hellénistiques en sont exclus, nous y voyons figurer les maîtres dont les œuvres vont être copiées et reproduites avec une singulière prédilection. On ne se trompe guère, croyons nous, en attribuant à la critique pergaménienne une part considérable dans le mouvement si marqué qui oriente vers l'époque classique le goût des connaisseurs.

Ce mouvement ne se manifeste pas seulement par l'admiration croissante témoignée aux œuvres des anciens maîtres grecs. Il s'accuse encore par la vogue qui remet en faveur des formes de style délaissées pendant la période hellénistique. La clientèle romaine pour laquelle travaillent les artistes vivants, leur demande des copies, des adaptations d'œuvres célèbres, des productions plus ou moins dérivées des modèles classiques. Ces artistes ne sont pas toujours de simples praticiens; ils ont leur part personnelle dans cette direction du goût public qui, par une sorte de dilettantisme éclectique, s'intéresse aussi bien aux œuvres sévères et charmantes de l'archaïsme grec, qu'aux élégantes conceptions de Praxitèle. Un passage souvent cité de Pline caractérise

1. Cf. Urlichs, *Griech. Statuen im republ. Rom.*
2. Cf. Robert, *Arch. Maerchen*, p. 49 et suivantes. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, p. 180-181.



assez nettement la génération d'artistes qui est en activité vers l'année 154, c'est-à-dire au milieu du second siècle avant notre ère. Après avoir énuméré les principaux maîtres grecs jusque vers l'olympiade 121 (296 av. J.-C.) l'écrivain latin ajoute : « L'art s'éteignit ensuite; puis il y eut une renaissance, dans la 156e olympiade (154 av. J.-C.), où parurent des artistes bien inférieurs sans doute aux précédents, mais pourtant estimés[1] ». Et il cite dans le nombre des sculpteurs comme Polyclès d'Athènes, qui, nous le savons déjà, travaille à Rome pour Métellus. Assurément, quand il parle de renaissance, Pline se place au point de vue romain; pour lui, elle commence au moment où l'art grec pénètre à Rome; or, on l'a souvent remarqué, cette date de 154 est bien voisine de celle où un groupe d'artistes athéniens vient décorer les monuments construits par Métellus. C'est donc vers le milieu du second siècle avant notre ère que l'art grec refleurit sur le sol romain, et y dépose les germes féconds d'où sortira l'art gréco-romain. Dès lors, la méthode que nous avons à suivre est tout indiquée. Nous devons examiner ce qu'est la sculpture en Grèce à cette époque, et suivre à Rome les représentants des écoles qui travaillent le plus activement à propager, chez les nouveaux maîtres du monde, le respect et l'admiration du génie hellénique. Trois écoles surtout prennent part au mouvement de renaissance signalé par Pline : les Attiques, les Asiatiques, les Alexandrins. Comme les monuments, les textes et les inscriptions s'accordent à témoigner du rôle considérable qui revient à l'école attique, c'est vers Athènes que nous dirigerons tout d'abord notre enquête.

§ 2. — LA SCULPTURE EN ATTIQUE ET EN GRÈCE.

Malgré sa déchéance politique, Athènes n'en avait pas moins gardé, sous les successeurs d'Alexandre, une sorte de royauté intellectuelle. Elle était restée la ville des lettrés, des philosophes, et protégée par les souvenirs de sa grandeur passée, flattée, choyée par les princes grecs, elle avait pu se bercer de l'illusion d'être encore, comme jadis,

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 51. « Cessavit deinde ars, ac rursus olympiade CLVI revixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen Antaeus, Callistratus, Polycles Athenaeus, Callixenus, Pythocles...»



« l'Hellade de l'Hellade ». Nombre de monuments témoignaient du culte que lui rendaient ses admirateurs. L'ex-voto d'Attale I, consacré sur l'Acropole, le portique d'Eumène, la stoa d'Attale II, attestaient le zèle empressé qu'avaient mis les rois de Pergame à se concilier la faveur des Athéniens. Séleucos Nicator leur avait rendu les statues de bronze des Tyrannoctones, enlevées par les Perses. Jaloux de leur laisser un témoignage éclatant de sa sollicitude, Antiochos Épiphane avait repris la construction de l'Olympiéion si longtemps interrompue, et le Gorgonéion de bronze doré qui étincelait au-dessus des gradins du théâtre de Dionysos, rappelait à tous l'hommage rendu par le roi de Syrie au génie d'Athènes.

En l'année 201, Attale I faisait, par la porte du Dipylon, une entrée solennelle dans la ville. Des envoyés romains l'accompagnaient. Introduits à Athènes par un prince philhellène, ils y pénétraient comme dans la cité sainte des arts et des lettres. Quand les Romains interviennent en Grèce à main armée, ces sentiments de déférence envers les Athéniens ne se démentent pas; ils respectent leur liberté, proclament leur indépendance, et reconstituent pour eux une sorte d'empire colonial dont le centre est l'île de Délos. De leur côté, les Athéniens accueillent les Romains avec faveur; ils les appellent « leurs alliés » (σύμμαχοι) « leurs bienfaiteurs » (εὐεργέται); ils sanctionnent cette alliance par des consécrations religieuses; ils instituent une prêtrise des Charites, du démos et de Rome, et la déesse Rome est honorée d'une statue sur l'Acropole, comme l'amie de la grande déesse Poliade [1].

Pourtant les Romains entendent bien que leurs flatteries soient payées par l'obéissance des Athéniens. Quand ceux-ci, séduits par les victoires de Mithridate, prennent parti pour le prince oriental qui rêve de refaire sous son hégémonie l'unité du monde grec, ils ne tardent pas à sentir la rude main de Rome. En 86, Sylla se charge de les faire rentrer dans le devoir. La prise d'Athènes, les massacres du Céramique, les exécutions sanglantes ordonnées par Sylla, marquent la fin de la demi-indépendance, plus fictive que réelle, qui dissimulait aux yeux des Athéniens les exigences du protectorat romain. Dès lors

1. Cf. Curtius, *Stadtgeschichte von Athen*, p. 246 et suivantes. Sur les premiers rapports d'Athènes avec les Romains, voir Th. Reinach, *Mithridate Eupator*, p. 135 et suivantes.



dans l'exécution. Andronikos avait pu doter d'un monument fort utile le quartier de l'agora; ce qui est sûr, c'est que l'art n'y gagnait rien.

Il serait injuste de juger, d'après ce médiocre échantillon, la sculpture monumentale dans l'Athènes du premier siècle. Une autre série de bas-reliefs nous en donnera une meilleure opinion. On voit encore en place, au théâtre de Dionysos, une suite de dalles sculptées qui dé-



Fig. 324. — Borée. Bas-relief de la Tour des Vents (Athènes).

corent l'*hyposkénion,* c'est-à-dire le soubassement supportant la partie avancée de la scène où parlaient les acteurs (λογεῖον). Cette construction date de l'époque impériale ; on sait, en effet, par le témoignage d'une inscription, que le *logeion* actuel fut établi par les soins de l'archonte Phaidros, sous le règne de Septime-Sévère (192-211). Mais les bas-reliefs utilisés par Phaidros datent certainement d'une époque plus ancienne, et il faut, croyons-nous, en placer l'exécution avant l'ère chrétienne [1]. On a lieu de croire qu'après le siège d'Athènes par Sylla (86), une restauration du théâtre fut jugée nécessaire; le style des

1. Voir Julius, *Zeitschrift für bild. Kunst,* 1877, XIII, p. 239. Cf. James R. Wheeler, *Papers of the american School at Athens,* I, 1882-1883, p. 136 et suivantes. Curtius les place au début de l'époque impériale, *Stadtgeschichte,* p. 271.

bas-reliefs conviendrait bien à cette date. Les dalles sculptées employées par Phaidros pour l'ornementation de l'*hyposkénion* sont au nombre de quatre; elles étaient séparées par des Silènes accroupis dont un seul a été conservé [1]. En partant de la gauche, la première montre la naissance de Dionysos, Zeus assis sur un trône, et Hermès tenant le dieu nouveau-né, en présence des Curètes crétois. Notre figure 325 reproduit la suivante. Dionysos, debout près d'un autel, et

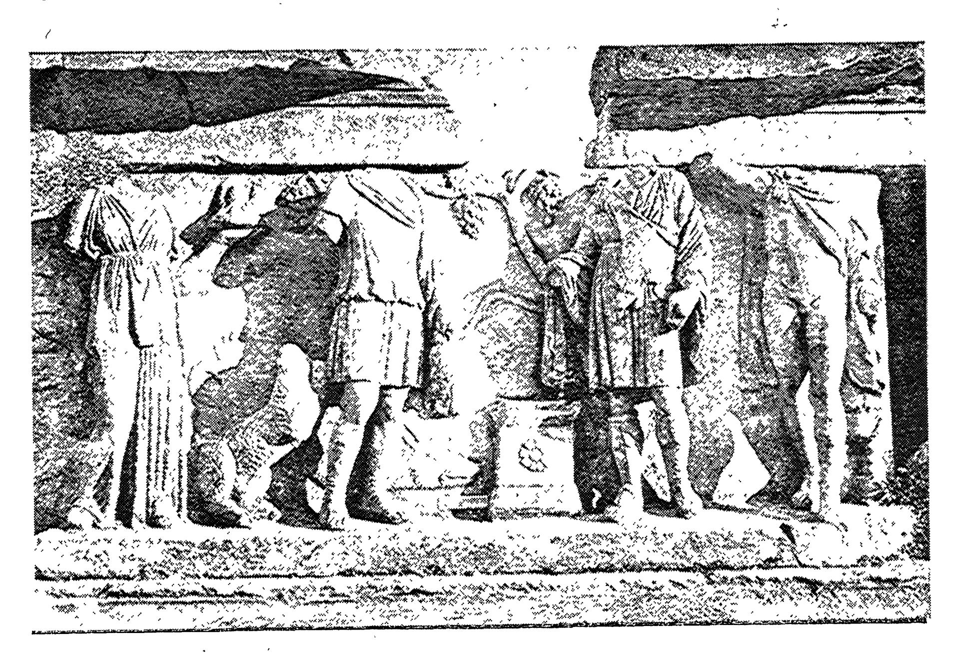


Fig. 325. — Sacrifice à Dionysos. Bas-relief de l'hyposkénion du théâtre de Dionysos (Athènes).

couronné par un jeune homme, assiste au premier sacrifice rustique qui lui est offert. Ikarios, escorté de son chien, amène près de l'autel la chèvre Erigoné; une femme, Maera, apporte des gâteaux. Plus loin viennent trois figures dont l'explication reste incertaine. Enfin, sur la dernière plaque, Dionysos reçoit les hommages de la Tyché d'Athènes, de Thésée et d'Hestia; c'est dans son propre théâtre qu'est dressé pour lui le trône richement orné où il est assis, car on aperçoit derrière lui la silhouette de l'Acropole couronnée par la colonnade du Parthénon. Si l'intérêt mythologique de ces bas-reliefs est considé-

1. Pour l'étude des bas-reliefs, voir Matz, *Annali,* 1870, p. 97, et *Monum. inediti*, vol. IX, pl. 16. Cf. James R. Wheeler, *art. cité.* Deux des dalles sont reproduites par Brunn, *Denkmaeler*, nº 15.

rable, leur valeur d'art l'est beaucoup moins. Pourtant on ne saurait méconnaître la correction du style, et le soin de l'exécution. En historiant le fond suivant les principes du bas-relief pittoresque, le sculpteur a fait des concessions au goût hellénistique; mais son œuvre n'en garde pas moins une saveur classique, et l'analogie qu'on peut relever entre sa Tyché et l'Eiréné de Képhisodote atteste qu'il n'a pas oublié les modèles du quatrième siècle.

A la même époque appartiennent deux élégants bas-reliefs découverts en 1862 au théâtre de Dionysos, et conservés au Musée central d'Athènes [1]. Ils proviennent sans doute d'une balustrade, destinée à séparer les spectateurs de l'espace réservé à l'orchestre. Chacune des deux plaques montre une figure de danseuse, vêtue de l'ample himation dont le flottement, dirigé par les gestes et les mouvements de la danseuse, constitue un véritable jeu orchestique [2]. L'une d'elles s'avance d'un pas mesuré, la tête nue, une main cachée sous le manteau. L'autre, avec une grâce provocante, rejette la tête en arrière, et tient du bout des doigts le bord du manteau dont l'étoffe voltige autour d'elle (fig. 326) [3]. Le sculpteur attique du second ou du premier siècle auquel nous devons ces deux figures n'en a certainement pas inventé le type; c'est un motif de répertoire, qui reparaît, à peine modifié, sur d'autres monuments [4], et dont la création remonte, suivant toute vraisemblance, au quatrième siècle. Les deux bas-reliefs d'Athènes n'en offrent pas moins un vif intérêt, car ils prennent place à la tête d'une série très nettement caractérisée, celle des bas-reliefs néo-attiques. Nous trouvons là le premier exemple de ces emprunts directs à un ancien répertoire, si fréquents dans les bas-reliefs néo-attiques; nous surprenons un des symptômes les plus significatifs du mouvement de renaissance dont les Attiques seront les principaux initiateurs.

L'histoire des artistes attiques et l'étude de leurs œuvres est particulièrement instructive pour cette période. Au second siècle, et dans

1. Cavvadias, *Catalogue*, n°s 260-261. Heydemann, *Verhüllte Tanzerinn*, p. 9. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, p. 43, n° 59.

2. Cf. Maurice Emmanuel, *Essai sur l'orchestique grecque*, p. 209.

3. *Rev. arch.*, 1868, pl. 2.

4. Ainsi dans deux fragments trouvés sur l'Esquilin, aujourd'hui au Vatican. Friederichs-Wolters, *Gipsabg.*, n°s 1876-1877. Hauser, *ouvr. cité*, p. 44, n° 60.



et reçu de l'État ou des particuliers de fréquentes commandes. Le premier Euboulidès est l'auteur d'une statue que Pline désigne d'un nom assez énigmatique, le *digitis computans*, « celui qui compte sur ses doigts »[1]. Comme l'a reconnu M. Milchhoefer[2], il s'agit de la statue du stoïcien Chrysippe, mort vers 206, l'inventeur du sorite, forme de raisonnement qui procède par l'addition ou la soustraction successive d'unités; on comprend dès lors que l'artiste ait reproduit, comme un geste caractéristique, cette mimique des doigts. La statue de Chrysippe est bien celle qui, d'après le témoignage de Cicéron, se trouvait au Céramique d'Athènes[3]; le philosophe était assis, une main tendue en avant (*porrecta manu*). Un marbre du Louvre nous en a conservé une copie[4]. A voir cette œuvre correcte, apparentée de très près aux statues iconiques du troisième siècle, on reconnaît dans Euboulidès l'héritier direct des successeurs immédiats de Praxitèle. L'auteur de la statue de Chrysippe semble d'ailleurs avoir fait à Athènes une certaine figure. On l'identifie sans peine avec cet Euboulidès, fils d'Eucheir, Athénien, du dème de Kropia, mentionné dans une inscription de Delphes avec la qualité de proxène des Delphiens; le même artiste est nommé dans une liste d'épimélètes athéniens[5]. En nous renseignant sur le rang social qu'occupe Euboulidès, ces inscriptions permettent par sucroît de déterminer la date où il est en pleine activité; elles appartiennent aux premières années du second siècle.

Son fils, Eucheir, est cité par Pline avec le groupe des sculpteurs qui traitent des sujets courants, personnages armés, chasseurs, sacrificateurs[6]. Il a lui-même un fils, Euboulidès le jeune, et s'associe avec lui pour exécuter la statue de Miltiade, fils de Zoïlos, un bourgeois d'Athènes, que la ville récompense ainsi d'une participation généreuse aux dépenses occasionnées par la célébration des fêtes de Thésée, vers 150 environ[7]. On fait certainement en Grèce une grande

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 88.
2. Milchhoefer, *Arch. Studien H. Brunn dargebracht*, p. 37 et suivantes.
3. Cicéron, *De finibus*, I, 39. Diogène Laërce dit qu'elle était en partie cachée par une statue de cavalier, d'où le sobriquet de Κρύψιππος donné par Carnéade à Chrysippe (VII, 182).
4. Clarac, III, 327, 2119. Friederichs-Wolters, nº 1322.
5. Lœwy, *Inschr. gr. Bildh.*, nºs 542, 543.
6. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 91.
7. Lœwy, *ouv. cité*, nº 223.

consommation de bronze et de marbre pour honorer de statues officielles des personnages plus ou moins obscurs; car Eucheir signe encore la statue d'un certain Dionysodoros, érigée par décret du peuple de Mégare.

Le second Euboulidès est surtout connu par une œuvre importante, exécutée vers 130. La corporation des artistes dionysiaques possédait à Athènes, derrière un des portiques du marché, un téménos consacré à Dionysos *Melpoménos;* on y montrait encore, au temps de Pausanias, une maison historique, celle de Poulytion, où l'on disait que des Athéniens célèbres avaient préparé leur initiation à Éleusis [1]; elle était également consacrée à Dionysos, et renfermait un groupe de statues exécutées et dédiées par Euboulidès; c'étaient des statues d'Athéna Païonia, de Zeus, de Mnémosyne, des Muses et d'Apollon. En 1837, on a découvert, près de l'église de Haghios Asomatos, une inscription et des fragments de grandes statues où il est permis de reconnaître la base et les débris de l'ex-voto d'Euboulidès [2]. Une tête colossale d'Athéna, en marbre, à laquelle s'ajustait un casque corinthien également en marbre, aujourd'hui perdu, rappelle pour la sé-



Fig. 327. — Torse de femme, trouvé près du Dipylon (Athènes. Musée central).

1. Pausanias, I, 2, 4.
2. Lœwy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 228. Sur le monument d'Euboulidès, voir L. Julius, *Mittheil. Athen.*, VII, p. 81. Lolling, *ibid.*, XII, p. 365, et Wolters, *ibid.*, p. 368. Milchhoefer, *Arch. Studien H. Brunn dargebracht*, p. 45-50.

vérité du type, la Pallas de Velletri[1]; nous n'avons cependant aucune raison d'y voir une simple copie d'un original du cinquième siècle; c'est plutôt une adaptation d'un type créé dans l'école de Phidias. Un torse de mêmes proportions, auquel est rajustée une tête qui ne lui appartient pas, bien qu'elle provienne également du monument d'Eubulidès, est peut-être un fragment d'une statue de Muse (fig. 327)[2]. La souplesse de la facture, le travail élégant des plis, attestent que l'artiste s'est inspiré d'un bon modèle attique, antérieur à Alexandre. Nous voyons donc se dessiner avec plus de précision le mouvement de renaissance signalé par Pline. Euboulidès représente assez bien pour nous cette école de sculpteurs habiles et soigneux, peu soucieux d'inventer des formes nouvelles, mais très capables de s'assimiler le le style des anciens maîtres.

Voici une autre famille de sculpteurs athéniens dont l'histoire n'a pas moins d'intérêt, car plusieurs de ses membres vont travailler à Rome pour Métellus, après l'année 146[3]. Rien de plus compliqué que la généalogie de cette famille, où alternent les noms de Polyclès et de Timarchidès. La discuter en détail, ce serait entraîner le lecteur dans une minutieuse et aride discussion de textes. Sans énumérer toutes les combinaisons proposées, nous adopterons le tableau dressé par M. Gurlitt, et qui concorde avec le témoignage des inscriptions[4].

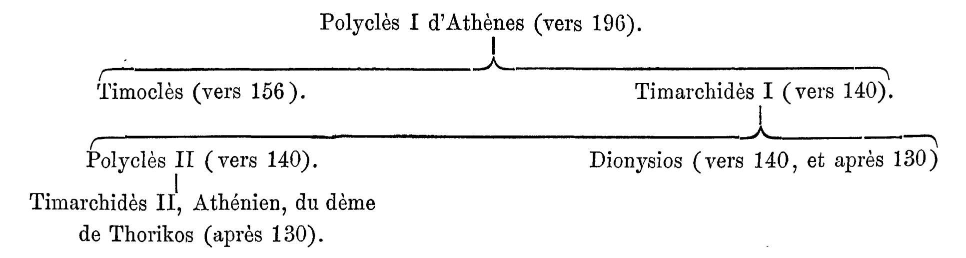
1. *Mittheil. Athen*, VII, pl. 5. Brunn, *Denkmæler*, n° 48. Cf. *Mittheil. Athen*, XII, p. 367; Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 306.

2. Ross, *Arch. Aufsaetze*, pl. 12-13. P. Wolters, *Mittheil. Athen*, XII, p. 369. Brunn, *Denkmaeler*, n° 49.

3. Le texte principal est celui de Pline, qui énumère les artistes ayant travaillé pour Métellus. « Eum (Apollinem) qui citharam in eodem templo tenet Timarchides fecit, intra Octaviæ vero porticus in æde Junonis ipsam deam Dionysius et Polycles aliam,... idem Polycles et Dionysius Timarchidis filius Jovem, qui est in proxuma æde, fecèrunt. ». Pline, *Nat. Hist.*, 36, 34-35. D'autres manuscrits portent : « Polycles et Dionysius Timarchidis *filii.* » On verra plus loin que la leçon *filii* paraît justifiée.

4. W. Gurlitt, *Ueber Pausanias*, p. 363 (Graz, 1890). Parmi les travaux antérieurs ou contemporains, nous citerons : Brunn, *Griech. Künstler*, I, p. 540. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, 1881, p. 390. C. Robert, *Hermes*, 1884, p. 304. Lœwy, *Inschr. griech. Bildh.*, p. 176-177. P. Paris, *Elatée*, p. 126.

Voici le tableau généalogique établi par M. Gurlitt.



Hosted by Google

ne peut donc plus mettre en doute l'existence d'un Timarchidès II. C'est lui qui travaille à Délos avec son oncle Dionysios, et cette filiation fournit un argument sérieux pour placer au moins après 130 l'exécution



Fig. 328. — Statue de Caius Ofellius (Délos).

de la statue délienne qui porte la signature des deux artistes. Il s'agit de la statue d'un Romain, C. Ofellius Ferus, découverte à Délos par M. Homolle[1] (fig. 328). Elle était placée dans une des niches qui décoraient un des portiques de l'agora, embelli, sinon construit, par la nombreuse colonie de Romains établie à Délos pour y faire le commerce et la banque; les Italiens de Délos l'avaient élevée en témoignage de reconnaissance pour les bons offices qu'ils avaient reçus d'Ofellius. La date de la dédicace n'est pas certaine; elle se place tout au moins après le voyage de Dionysios à Rome, dans la seconde moitié du second siècle. Ofellius pouvait être satisfait de cette statue honorifique où les deux sculpteurs grecs l'avaient représenté avec la nudité des dieux et des héros, le bras droit levé, comme un orateur qui débite une harangue, ou comme une divinité qui fait un geste de protection. Pourtant les artis-

1. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.,* 1881, p. 390, pl. XII. La signature est la suivante : Διονύσιος Τιμαρχίδου καὶ Τιμαρχίδης Πολυκλέους Ἀθηναῖοι ἐποίησαν. Cf. Loewy, *ouv. cité*, nº 242.

tes ne s'étaient pas mis en frais d'invention. Il leur avait suffi de se rappeler les modèles attiques du quatrième siècle, l'Hermès de Praxitèle, et les innombrables imitations qui en dérivaient. Leur part d'originalité est donc très restreinte. On ne peut cependant leur refuser certaines qualités ; praticiens adroits, et soucieux du détail, ils ont fait une œuvre élégante, soignée, capable de soutenir le bon renom de l'école attique [1].

Grâce au monument d'Euboulidès et à la statue de Délos, nous pouvons apprécier les caractères de la sculpture attique au second siècle avant notre ère. Peu d'invention ; beaucoup de réminiscences des modèles classiques, habilement déguisées ; des adaptations, plutôt que des copies serviles ; à défaut de mérites plus originaux, une exécution habile, attestant de bonnes habitudes de style, et la fréquentation des œuvres signées de noms glorieux. Ainsi préparés, les sculpteurs attiques feront bonne figure à Rome ; nous verrons plus loin avec quelle faveur leurs œuvres y sont accueillies.

Il est plus difficile de suivre, dans les autres régions de la Grèce propre, le mouvement de l'art au début de la période romaine. Pourtant, à défaut d'œuvres rigoureusement datées, nous possédons beaucoup de signatures d'artistes attestant tout au moins une production considérable. A la fin du second siècle, Délos est un des centres les plus actifs. Les sculpteurs d'Athènes, en particulier, y travaillent en grand nombre [2]. Dans le Péloponnèse, les sculpteurs argiens multiplient les statues honorifiques, exécutent pour Épidaure les ex-voto que leur commandent les dévots d'Asclépios [3]. Nous pouvons signaler un intéressant spécimen de l'art péloponnésien, datant du milieu du second siècle environ. C'est un grand bas-relief trouvé à Cleitor en Arcadie, et qui représente un jeune homme debout auprès de ses armes, élevant

1. Il est intéressant de constater qu'au second et au premier siècles, les riches habitants de Délos recherchent déjà, comme le feront les Romains, les copies d'œuvres célèbres. M. Couve a découvert, dans une maison délienne, une excellente réplique du Diadumène de Polyclète, exécutée peut-être par un artiste néo-attique. Couve, *Bull. de corresp. hellén.*, XIX, 1895, p. 484, pl. VIII.

2. Pour les signatures d'artistes athéniens à Délos, voir Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, n[os] 243-257. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, 1894, p. 336. On relève les noms d'Adamas, Eutychidès, Démostratos, Héphaistion, etc.

3. Loewy, *ouvr. cité*, n[os] 261-270. Xénophilos et Straton, Théodoros, Pythéas, Poron, Dios, etc.

la main droite dans l'attitude de la prière [1]. On a proposé d'y reconnaître un monument élevé en l'honneur de l'historien Polybe. Mais si l'identification reste douteuse, l'œuvre n'est pas dépourvue de qualités, et témoigne assez honorablement en faveur des sculpteurs péloponnésiens. En Messénie, une famille d'artistes, dont les différentes générations paraissent se répartir entre la fin du second siècle et le milieu du premier, exécute pour Olympie de nombreuses statues de personnages honorés par les Éléens. Le nom d'Agias y alterne avec ceux d'Aristomènes et de Pyrilampos [2]. Quelle pouvait être la valeur de ces œuvres? Il est permis de croire qu'une production aussi abondante, s'exerçant sur le thème devenu banal des statues honorifiques, faisait une large part à la routine d'atelier.

A côté de ces praticiens, voués à la médiocrité, voici cependant une figure plus intéressante : c'est Damophon de Messène. Au dire de Pausanias, il est le seul sculpteur messénien dont les œuvres méritent d'être signalées [3]. Il est habile toreuticien, car les Éléens le chargent de réparer à Olympie le Zeus chryséléphantin de Phidias; il sculpte le bois et le marbre, et revient à l'ancienne technique des statues acrolithes dont le corps est de bois, avec une tête et des extrémités en marbre. Ses œuvres sont très nombreuses, et appartiennent exclusivement à la sculpture religieuse [4]. Il travaille pour sa ville natale; il y exécute une statue en marbre de la Mère des dieux, une Artémis Laphria, et un groupe représentant Asclépios avec ses fils, Apollon, les Muses, Héraclès, Artémis Phosphoros, la ville de Thèbes et la Tyché de Messène; ces deux dernières figures sont caractéristiques, car les personnifications de villes sont, on l'a vu, un des thèmes développés par l'art hellénistique. Pour Ægion, il fait une statue acrolithe d'Ilithyie, et un Asclépios groupé avec Hygie. Mégalopolis possède une riche série de ses œuvres : un Hermès en bois, un *xoanon* acrolithe d'Aphrodite Machanitis, un Héraclès, une Déméter en marbre et une Coré Soteira, escortées de petites statues de jeunes filles portant des cor-

1. L. Gurlitt, *Mittheil. Athen*, VI, 1881, p. 154, pl. 5. Milchhoefer, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 153; Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1854.

2. Loewy, *ouv. cité*, n°s 272-274.

3. Pausanias, IV, 31, 10.

4. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen*, n°s 1557-1564.

beilles de fleurs. Il est aussi l'auteur d'une table sculptée, ornée de reliefs, que décrit minutieusement Pausanias.

On a longtemps considéré Damophon comme un maître du quatrième siècle, travaillant au temps de la jeunesse de Praxitèle [1]. Cette opinion n'est plus soutenable, depuis que des découvertes récentes nous ont permis d'apprécier son style. Parmi ses œuvres, Pausanias signale un important groupe de marbre, consacré dans le sanctuaire de Despoina à Lycosoura, la plus ancienne ville de l'Arcadie [2]. Au centre était Déméter assise, tenant une torche, la main gauche appuyée sur l'épaule de Despoina, assise comme elle. De l'autre côté du trône se tenait debout Artémis, vêtue d'une peau de faon, le carquois aux épaules, tenant d'une main une lampe et de l'autre deux serpents. Près de Despoina était Anytos, le père nourricier de la déesse, armé comme un hoplite. Les fouilles poursuivies en 1889 et 1890 sur l'emplacement du sanctuaire, au plateau de Terzi, ont dégagé le temple, et amené la découverte de fragments de sculptures, où l'on s'accorde à reconnaître les dé-

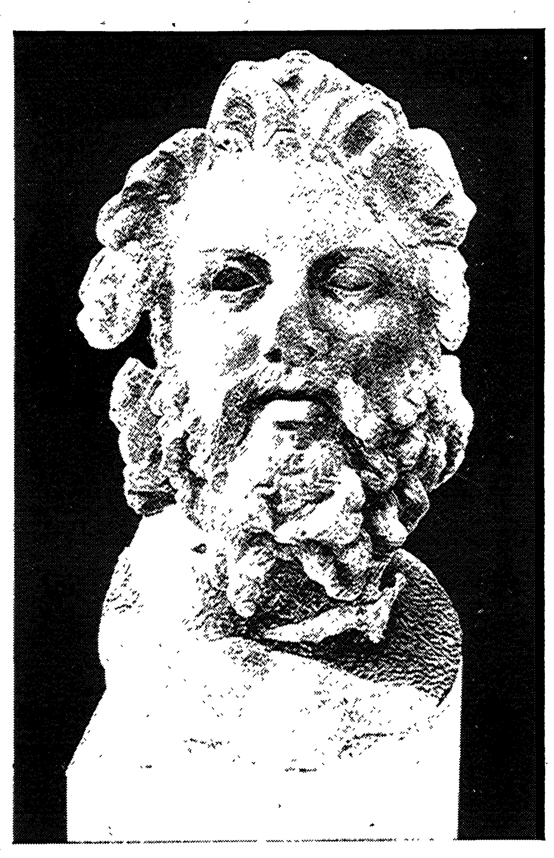


Fig. 329. — Tête d'Anytos, trouvée à Lycosoura (Athènes. Musée central).

1. Brunn, *Griech. Künstler*, I, p. 290. Nous avons indiqué, t. Ier, p. 538, une date trop élevée pour la restauration du Zeus olympien.

2. Pausanias, VIII, 37, 1. Sur la Despoina de Lycosoura, voir V. Bérard, *De l'origine des cultes arcadiens*, p. 126.

bris du groupe de Damophon [1]. Une tête colossale de Déméter voilée, d'une facture ample et large, une tête d'Artémis, remarquable par son élégante sévérité, donnent l'impression du style classique [2]. La tête d'Anytos, que l'on a trop facilement rapprochée de celle du Laocoon, fait penser beaucoup plutôt au type de Zeus dans l'école attique du quatrième siècle, en particulier au Zeus d'Otricoli (fig. 329) [3]. Mais le curieux morceau du vêtement de Déméter démontre, avec toute évidence, que Damophon a subi l'influence du goût hellénistique (fig. 330) [4]. Rien de plus imprévu que le décor de ce manteau, couvert d'ornements en relief imitant d'épaisses broderies, et richement historié comme les vêtements de certaines statues de bronze du seizième siècle. Des personnages s'encadrent entre des guirlandes de feuillage et des rangées de postes. Dans la zone inférieure, des figures féminines, bizarrement affublées de têtes de cheval, de porc ou d'âne, jouent de la cithare, de la double flûte, et sont entraînées par un mouvement de danse. Plus haut, des Victoires tenant des candélabres, rappellent les sujets représentés sur les cuirasses des empereurs romains [5]. A la partie supérieure, un cortège de divinités marines, Tritons et Néréides, nous montre un sujet très familier à l'art hellénistique. Un fait est donc certain : Damophon ne saurait appartenir au quatrième siècle. Il est plus difficile de lui assigner une date précise parmi les successeurs des maîtres hellénistiques. Le temple de Despoina, évidemment contemporain des sculptures, est d'un appareil médiocre et peu soigné, qui indique une époque assez basse [6]. Certains critiques, comme M. C. Robert, n'hésitent pas à désigner l'époque d'Hadrien, et à placer la construction du temple après le voyage de l'empereur dans le Péloponnèse, c'est-à-dire après l'année 124 [7]. Les statues seraient du même temps. Mais faut-il

1. Les fouilles ont été commencées en 1889 par M. Léonardos, et continuées en 1890 par M. Cavvadias. Voir la publication de M. Cavvadias, *Fouilles de Lycosoura*, Athènes, 1893.

2. Cavvadias, *ouvr. cité,* pl. I-II. Nous reproduisons plus loin la tête d'Artémis, fig. 331.

3. Cavvadias, pl. III.

4. Cavvadias, pl. IV.

5. Cf. Warwick Wroth, *Journal of Hellen. Studies*, VII, 1886, et H. von Rohden, *Bonner Studien,* 1890, p. 1-20. Il est à peine besoin de rappeler l'origine hellénistique de ce décor des cuirasses romaines.

6. Voir Doerpfeld, *Mittheil. Athen,* XVIII, 1893, p. 219.

7. C. Robert, *Hermes*, 1894, p. 429-435 ; cf. Overbeck, *Griech. Plastik,* II, p. 489.

drien, des souvenirs aussi lointains? Si Damophon appartient à la première moitié du second siècle, on s'explique facilement les caractères de son style. Ce maître, qui traite dans le goût classique des sujets religieux, n'est pas un isolé au milieu de ses contemporains. Il se rattache, dans une certaine mesure, à la direction d'art que nous avons constatée vers le même temps dans l'école attique.

κόραι placées à Mégalopolis devant la statue de la Soteira seraient les filles de Damophon, peut-on admettre qu'il parle d'un contemporain? (VIII, 31, 8.) Il décrit d'ailleurs avec beaucoup de soin les œuvres de Damophon. Or, M. Kalkmann fait remarquer qu'il est très superficiel quand il signale les œuvres du temps d'Hadrien. Kalkmann, *Pausanias der Perieget,* p. 59.



Fig. 331. — Tête d'Artémis, trouvée à Lycosoura (Athènes. Musée central).

CHAPITRE II

LA RENAISSANCE DES ANCIENS STYLES

§ 1. — LES NÉO-ATTIQUES EN ITALIE.

Avec les artistes de la famille de Polyclès, appelés par Métellus, l'art grec a pris pied en Italie ; c'est le début d'un mouvement d'immigration qui va entraîner vers Rome des sculpteurs prêts à mettre leur talent au service d'une clientèle nouvelle. Il est naturel que les artistes athéniens soient accueillis avec faveur. Non seulement Athènes jouit, aux yeux des Romains, d'un prestige indiscuté ; mais Délos, avec sa riche colonie romaine, pour laquelle travaillent tant de sculpteurs attiques, est comme un trait d'union entre Athènes et la capitale de l'Italie. On est frappé de rencontrer à Rome une série importante de sculptures portant la signature d'artistes athéniens avec leur ethnique ; or c'est là une forme de signature que les artistes adoptent lorsqu'ils travaillent hors de leur patrie ou pour l'étranger. On n'en saurait, il est vrai, conclure rigoureusement que tous ces Athéniens ont résidé à Rome ; on peut au moins admettre que leurs œuvres sont recherchées en Italie, et que Rome offre pour leurs productions un marché bien achalandé. Les signatures indiquent en général la date du premier siècle avant notre ère. Entre ces artistes, et ceux que nous avons vus plus haut exercer leur activité à Athènes ou à Délos, il y a donc des liens d'école fort étroits. Comme Euboulidès et les sculpteurs de la famille de Polyclès, ils sont les ouvriers de la renaissance classique, et le nom de « néo-attiques », sous lequel on les désigne d'habitude, se justifie par le zèle qu'ils apportent à copier ou à interpréter les modèles des anciennes écoles.



Parmi ces néo-attiques, dont les œuvres ont été retrouvées à Rome, le premier qui ait droit à notre attention est Apollonios, fils de Nestor, Athénien. Son nom se lit sur un marbre célèbre, consacré par l'admiration de Michel-Ange; nous voulons parler du *Torso* conservé au Belvédère du Vatican (fig. 332)[1]. On a longtemps accepté la tradition erronée d'après laquelle le *Torso* aurait été trouvé au temps de Jules II, près du théâtre de Pompée. Des travaux récents en ont démontré l'inexactitude[2]. Tout ce qu'on sait de l'histoire du *Torso*, c'est qu'il avait appartenu aux Colonna, et qu'il fut transporté au Belvédère sous le pontificat de Clément VII (1529-1534). En 1536, il n'était pas depuis longtemps dans la collection pontificale, car un



Fig. 332. — Le Torse du Belvédère (Rome. Vatican).

1. Voir, pour l'inscription, Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, n° 343. La forme des lettres semble indiquer la fin de la république. Il n'est pas prouvé que cet Apollonios soit le même qui, vers 69 av. J.-C., exécuta pour le nouveau temple de Jupiter du Capitole une statue en ivoire du dieu. Chalcidius, *in Timaeum*, p. 440.

2. Voir Loewy, *zur Geschichte des Torso vom Belvedere*, *Zeitschrift für bildende Kunst* de Lützow, 1888, p. 74 et suivantes. Cf. Bruno Sauer, *Der Torso von Belvedere*, Giessen, 1894, p. 2 et suivantes. Pour la bibliographie ancienne du *Torso*, voir Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, n° 343, Helbig-Toutain, I, n° 126.



dessin de Heemskerck, exécuté vers cette époque, le montre encore gisant sur le sol avec d'autres antiques. C'est Clément XI qui le fit mettre à l'abri sous un des portiques du *Cortile*. Peu d'œuvres antiques ont été plus souvent décrites, commentées et analysées. Depuis le temps où Winckelmann, reconnaissant dans le *Torso* un Heraclès se reposant de ses travaux, décernait des éloges enthousiastes à ce « corps idéal, au-dessus de la nature », combien de fois n'a-t-on pas discuté la restitution de la statue mutilée [1] ! Et d'abord, quel nom convient à ce personnage aux formes athlétiques, à la musculature puissante, assis sur un rocher que recouvre une peau de lion? Un des plus récents critiques, M. Bruno Sauer, a proposé le nom de Polyphème; le Cyclope serait représenté dans une pose compliquée, abritant de la main gauche son œil unique pour suivre du regard la nymphe Galatée, le bras droit passant devant le corps pour tenir l'extrémité de la massue appuyée contre la cuisse gauche. Mais, outre que l'attitude prête à bien des objections, c'est là un sujet purement alexandrin, qui s'accorde mal avec le grand style du *Torso* [2]. Nous préférons revenir à l'ancienne dénomination, acceptée par Winckelmann, et restituer à la statue le nom d'Héraclès. Le héros était-il représenté isolément, ou groupé avec une autre figure, Hébé, par exemple, suivant la théorie de Visconti? Et dans ce cas l'artiste avait-il montré Héraclès admis au banquet des dieux, tendant sa coupe pour recevoir le breuvage des immortels? Il faut bien le reconnaître, les essais de restitution avec une seconde figure, tentés par Flaxmann et Jérichau, n'ont donné aucun résultat satisfaisant. Ici encore, nous nous rallierons à l'opinion de Winckelmann qui interprétait le *Torso* comme une statue isolée. Reste à expliquer l'attitude, et le mouvement du torse penché en avant, avec l'épaule gauche sensiblement relevée; dès lors, la question se complique d'une autre, celle du prototype qui a servi de modèle au sculpteur athénien. Qu'en composant son œuvre, Apollonios se soit inspiré d'une statue de Lysippe, cela ne paraît pas douteux; il est plus difficile de désigner, parmi les Héraclès du maître sicyonien, celui qui a pu sug-

1. Voir Bruno Sauer, *ouv. cité*, et gravure du titre pour la restitution. L'opinion de M. Sauer est adoptée par Overbeck, *Griech. Plastik*, II, p. 434.

2. M. Bruno Sauer a très ingénieusement recueilli la série des opinions qui constituent l'histoire critique du *Torso*, *ouv. cité*.

gérer le type et l'attitude du *Torso*. L'Héraclès *épitrapézios,* auquel ont songé plusieurs critiques [1], nous est aujourd'hui connu par des répliques donnant un mouvement tout différent. Autant qu'on peut en juger par de simples descriptions, l'Héraclès assis de Tarente se rapprochait du marbre du Vatican pour la pose inclinée du torse; mais la main gauche soutenait la tête, et l'on ne peut ici songer à une pareille attitude. Les autres statues connues de Lysippe ne sont pas en question. Comme on l'a plusieurs fois remarqué, l'Héraclès d'Apollonios n'est pas au repos; il a beaucoup plutôt l'attitude d'un joueur de cithare, qui de la main gauche soutiendrait l'instrument posant sur la cuisse, et de la droite en ferait vibrer les cordes [2]. Il faut donc choisir entre deux hypothèses; ou bien Apollonios aurait copié un Héraclès de Lysippe qui nous est inconnu; ou bien il aurait repris, en la modifiant, la donnée de la statue de Tarente. C'est à cette dernière conjecture que nous nous arrêtons volontiers, et nous reconnaissons dans Apollonios non pas un pur copiste, mais un maître fort habile à s'approprier un motif magistralement traité par Lysippe. S'il cherche ses modèles à Sicyone, il apporte à son œuvre je ne sais quelle préoccupation de raffinement qui est bien attique. Examinez cette musculature si amoureusement dessinée, le dos surtout, merveille d'exécution soignée et finie, où le passage d'un plan à un autre est ménagé avec l'art le plus savant; vous reconnaîtrez la main d'un virtuose dans l'art du marbre. Tant de soin dans le détail contraste avec le caractère de vigueur dont les formes sont empreintes, avec la puissance de l'ossature massive qu'on devine sous ce modelé si caressé et si moelleux. Un maître du cinquième siècle aurait traduit, par des moyens plus simples, la même idée d'une force surhumaine. Le *Torso* est donc bien une œuvre de la renaissance attique, œuvre très savante, très étudiée, et dont l'auteur a su racheter, par la perfection du travail, l'absence d'originalité que trahit le souvenir trop évident du style de Lysippe.

Un autre néo-attique, Glycon d'Athènes, s'est aussi tourné résolument vers l'imitation du grand maître sicyonien. La statue qui porte

1. J'ai moi-même développé cette théorie, dans les *Mon. de l'art antique* de Rayet, notice de la pl. 63. J'y renonce aujourd'hui.

2. Cf. Petersen, *Arch. Zeitung*, 1867, p. 126. Furtwaengler, *Lexikon* de Roscher, p. 2182. Helbig-Toutain, I, p. 74.



sa signature, l'Hercule Farnèse, dérive, nous l'avons vu, d'une œuvre de Lysippe [1]. Mais Glycon, qui travaille au plus tôt vers le début de l'Empire, n'a pas gardé au même degré qu'Apollonios le pur goût classique. Son Héraclès, où il a pris plaisir à exagérer l'ampleur de la musculature, semble être une copie prétentieuse d'un bronze de Lysippe, et reste bien au-dessous du *Torso*. Voici, d'autre part, un artiste athénien moins ambitieux, et qui se contente d'être un copiste infiniment habile et soigneux. Nous voulons parler d'Apollonios, fils d'Archias, un contemporain d'Auguste. Cet Apollonios, que des liens de parenté rattachent peut-être à une famille de sculpteurs athéniens, où alternent les noms d'Archias et d'Apollonios [2], a signé un hermès en bronze du musée de Naples, découvert à Herculanum [3]. Nous avons déjà signalé ce beau buste comme une des meilleures copies du Doryphore de Polyclète [4]. La finesse de l'exécution, le délicat travail de la chevelure font honneur à l'habileté d'Apollonios, sans que nous puissions lui reconnaître d'autres qualités plus originales.

Chose curieuse ; c'est dans des œuvres péloponnésiennes que nous avons jusqu'ici reconnu les modèles imités par les néo-attiques. Il serait donc faux de voir en eux de purs « atticisants », uniquement préoccupés de faire revivre le style des anciens maîtres athéniens. Au vrai, ce sont des éclectiques, sachant se plier aux goûts de leur clientèle. Cependant, pour ce travail de copie ou d'adaptation, ils s'adressent également aux chefs-d'œuvre de l'art attique. Une Athéna colossale du Musée Boncompagni porte la signature d'un Athénien, [Ant]iochos ou [Mét]iochos [5]; or, si l'on supprime les restaurations modernes, et en particulier le laid panache qui déshonore le casque, on se rend compte que le sculpteur a simplement copié la Parthénos de Phidias ; nous lui devons tout au moins une bonne réplique de la statue chry-

1 Voir p. 427, fig. 222. Pour la signature, voir Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, nº 345, avec la bibliographie. Le nom de Glycon figure encore dans d'autres inscriptions suspectes. Loewy, *ibid.*, nºs 507-509.

2. Cf. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nºs 144, 230.

3. Loewy, *ibid.*, nº 341.

4. Tome I, p. 495, fig. 252. Il est possible qu'Apollonios soit aussi l'auteur du buste en bronze d'Amazone, qui faisait pendant à l'hermès du Doryphore, dans la villa d'Herculanum (Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 300, fig. 40.) et d'une tête d'athlète en bronze de même provenance. (*Bronzi d'Ercolano*, I, pl. 53, 54. Comparetti et G. de Petra, *la Villa Ercolanese*, 7, 4. Furtwaengler, *ouvr. cité*, p. 496.)

5. Helbig-Toutain, *Guide*, II, nº 870, p. 104. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, nº 342.

séléphantine du Parthénon. Les Caryatides de l'Érechthéion provoquent aussi des imitations, témoin les deux Caryatides du Braccio Nuovo et du palais Giustiniani, médiocres copies des élégantes statues d'Athènes, et auxquelles manque l'exquise fleur d'atticisme qui fait de ces dernières des modèles inimitables [1]. On a parfois proposé d'attribuer les Caryatides romaines à un artiste athénien du temps d'Auguste, Diogénès, qui, vers 25 av. J.-C., sculpta les Caryatides et le fronton du Panthéon d'Agrippa [2]. Mais on a peine à croire que ses Caryatides, très appréciées des critiques romains, fussent uniquement des copies d'œuvres très connues, et que le sculpteur n'y eût pas mis sa marque personnelle.

On voit d'ailleurs apparaître sous l'Empire un type de Caryatide très différent du type créé par les sculpteurs de l'Érechthéion. La signature de deux artistes athéniens, Criton et Nikolaos, est gravée derrière le calathos que porte sur la tête une Caryatide de la villa Albani (fig. 333) [3]; mais la tête seule est l'œuvre des deux sculpteurs; elle a été rajustée mal à propos sur un corps de femme que la nébride jetée en écharpe désigne comme une Ménade. Si l'on veut restituer le véritable type de la statue, il faut s'adresser à une série de quatre autres Caryatides découvertes au même endroit, dans la *Vigna Strozzi*, près de la voie Appienne, et qui offrent des variantes d'un type de femme drapée, la tête chargée d'un calathos historié de rosaces et de palmettes [4]. En regard de la Caryatide Albani, si malencontreusement restaurée, placez celle du Braccio Nuovo, au Vatican (fig. 334) [5]; vous aurez une idée beaucoup plus juste du type traité par Criton et Nikolaos. Or, dans cette figure de femme drapée, la main droite sortant du manteau, vous reconnaîtrez facilement un type très familier à l'art atti-

1. La Caryatide du Braccio Nuovo est reproduite dans Rayet, *Mon. de l'art antique*, I, pl. 41. Cf. Helbig-Toutain, *Guide*, I, nº 1.

2. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 36. Cf. Brunn, *Griech. Künstler*, I, p. 548. Benndorf, *Arch. Zeitung*, 1866, p. 231.

3. Helbig-Toutain, *Guide*, II, nº 721, p. 7, Brunn, *Denkmaeler*, nº 254. Cf. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 346.

4. Voir l'étude de H. Bulle, *Die Karyatiden von der Via Appia*, *Roem. Mittheil.*, IX, 1894, p. 135-161. Ces statues sont les suivantes : 1º Rome, Villa Albani, Helbig-Toutain, II, nº 834; 2º Rome, Vatican, Braccio Nuovo, Helbig-Toutain, I, nº 23; 3º Londres, British Museum, Clarac, 444, 815. 4º Rome, Villa Albani, Helbig-Toutain, II, nº 837.

5. Helbig-Toutain, II, nº 23.

que du quatrième siècle, et resté en faveur pendant toute la période



Fig. 333. — Caryatide de Criton et Nikolaos (Rome. Villa Albani).

hellénistique. Si, comme l'indiquent la forme du visage et l'arrangement de la coiffure, les Caryatides de la voie Appienne dérivent de

types créés au temps de Scopas et de Praxitèle [1], elles attestent, par un curieux exemple, la persistance des néo-attiques à s'inspirer de l'art classique. Criton et Nikolaos sont en effet des artistes du second siècle après J.-C., et des contemporains d'Hadrien. Après la démonstration faite par M. Bulle, on n'hésite guère à admettre que leur Caryatide et les quatre autres ont la même origine, et proviennent du Triopeion construit, entre 161 et 171, par Hérode Atticus, en l'honneur de sa femme Régilla. Faut-il laisser aux deux sculpteurs athéniens le mérite relatif d'avoir transformé en Caryatides un type très connu? Ce travail d'adaptation est-il l'œuvre d'un artiste antérieur? La question reste douteuse. Tout au moins des Caryatides analogues à celles-ci, trouvées à Athènes, et datant de l'époque impériale, prouvent que cette innovation avait fait fortune dans l'art gréco-romain [2].



Fig. 334. — Caryatide, provenant de la Villa de Sixte V (Vatican, *Braccio Nuovo*).

Nous revenons au premier siècle avant notre ère avec les artistes qui ont porté le nom de Cléomènes. Un Cléomènes est connu pour avoir exécuté les Thespiades dont Asinius Pollion décora

1. M. Bulle pense plutôt à des originaux de la fin du cinquième siècle (p. 157). M. Furtwaengler place au contraire, et avec raison, les prototypes au quatrième siècle. (*Meisterwerke*, p. 570, note 2.)
2. Pour les Caryatides d'Athènes, voir Bulle, *art. cité*, p. 149-152.

le portique construit par ses ordres, un peu après l'année 39 avant J.-C.[1]. Si ces Thespiades étaient les mêmes que Mummius rapporta de Thespies, en 146, et plaça à l'entrée du temple de la Félicité[2], il faudrait reporter assez haut dans le second siècle la période d'activité de Cléomènes. Mais ces Thespiades de Mummius, si belles, qu'elles inspirèrent une passion au chevalier romain Junius Pisciculus, étaient, semble-t-il, des œuvres de Praxitèle, des statues de Muses, enlevées à Thespies[3]. Rien n'empêche donc de croire que Cléomènes ait exécuté ses Thespiades pour Pollion, vers l'année 39, et peut-être s'était-il borné à imiter les statues célèbres de Praxitèle.

Il serait fort tentant d'identifier l'auteur des Thespiades avec un Cléomènes fils d'Apollodoros, dont le nom se lit sur la base de la Vénus de Médicis (fig. 335)[4]. Malheureusement cette inscription est fort suspecte. On n'en peut trouver aucune trace, aucune mention, avant le moment où la statue fut transportée de Rome à Florence, en 1677 ; et le marbre avait déjà subi les restaurations d'Ercole Ferrata, lorsque, en 1687, les fondeurs de Louis XIV, les Keller, exécutèrent d'après un moulage l'exemplaire en bronze que possède le Louvre. L'inscription y est reproduite avec des variantes d'orthographe qui en dénoncent la fausseté[5]. Nous n'avons donc aucune raison sérieuse pour admettre l'existence d'un Cléomènes fils d'Apollodoros, et pour lui attribuer la belle statue de la Tribune, aux *Uffizi*. Pourtant, si l'on veut classer d'après la date de l'exécution la Vénus de Médicis, elle a sa place parmi les œuvres de la renaissance attique. Elle nous conserve, en effet, la copie d'un original célèbre. Comme la Vénus du Capitole[6], elle dérive d'un type créé sans doute dans l'école de Praxitèle, suggéré tout au moins par un des chefs-d'œuvre du maître, l'Aphrodite de Cnide. Il a suffi

1. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 33.
2. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 39.
3. Cf. M. Mayer, *Mittheil. Athen*, XVII, 1892, p. 261.
4. Dütschke, *Die ant. Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz*, p. 246, n° 548. Brunn, *Denkmaeler*, n° 374.
5. La démonstration a été faite par M. Michaelis, *Arch. Zeitung*, 1880, p. 13 et suivantes. Cf. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, n° 513, p. 339. L'inscription de la base, à Florence, est la suivante : Κλεομένης Ἀπολλοδώρου Ἀθηναῖος ἐπώεσεν. Celle de la fonte des Keller porte : Κλεωμένης Ἀπολλοδώρου Ἀθηναῖος ἐποίει. L'authenticité de l'inscription a cependant été défendue par Visconti (*Opere varie*, t. III, p. 11), et par Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, notice de la planche 69.
6. Helbig-Toutain, I, n° 458; Brunn, *Denkmaeler*, n° 373.

de modifier le geste de la statue praxitélienne, de donner au mouvement de la baigneuse divine un caractère plus permanent, pour la transformer en une Aphrodite pudique, inquiète de sa beauté dévoilée. Tandis que la Cnidienne vient de se dévêtir pour le bain, et obéit à un mouvement de pudeur instinctive, ici l'idée du bain n'a plus qu'une valeur accessoire. Aphrodite entièrement dépouillée de ses vêtements, et cherchant, par un double geste de pudeur alarmée, à cacher sa nudité frissonnante, tel est le sujet traité par le sculpteur. Que l'attribut de la déesse soit un amour jouant avec un dauphin, comme ici, ou un vase à parfums, recouvert du vêtement quitté par la déesse, comme dans la Vénus du Capitole, il importe peu. Le type de la déesse dévoilée a pris un caractère qui n'a plus rien d'épisodique : il représente vraiment l'apothéose de la beauté féminine. Une telle conception, évidemment postérieure à celle de l'Aphrodite de Cnide, semble



Fig. 335. — La Vénus de Médicis
(Florence. Salle de la Tribune, aux *Uffizi*).

bien appartenir à l'un des successeurs immédiats de Praxitèle[1]. Devons-nous en faire honneur à l'un de ses fils, à Képhisodote ou à Timarchos[2]? C'est là une hypothèse qu'il est impossible de contrôler. Au moins faut-il reconnaître dans la Vénus florentine quelques-uns des traits de la Cnidienne, le regard humide et comme voilé, la bouche petite, les



Fig. 336. — Tête de la Vénus de Médicis (Florence. Salle de la Tribune, aux *Uffizi*).

formes élancées; l'analogie se poursuit jusque dans l'agencement de la coiffure, rendu seulement plus coquet et moins simple par le mouvement des boucles capricieusement ondulées (fig. 336).

Comme celui de la Vénus du Capitole, qui n'en diffère que par des variantes légères, le type de la Vénus de Médicis a provoqué d'innombrables répliques. Nous ne pouvons nous flatter de posséder, dans la statue

1. Nous avons déjà indiqué cette conclusion, page 277.
2 C'est l'opinion de M. Furtwaengler, *Meisterwerke,* p. 643.

de Florence, l'original, certainement attique, d'où dérivent tant d'imitations. Mais la finesse du travail, l'exquise fraîcheur du modelé, la désignent comme une excellente copie, et l'on peut y voir l'œuvre d'un de ces artistes néo-attiques du second ou du premier siècle avant notre ère, qui sont encore de véritables virtuoses du ciseau.

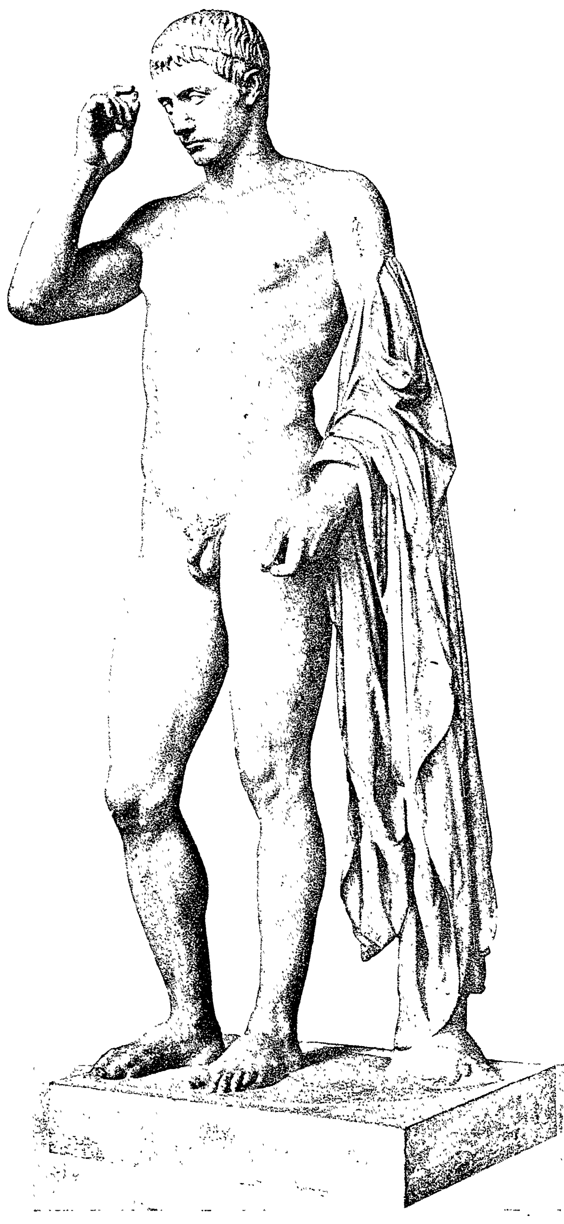


Fig. 337. — Personnage romain. Statue de Cléomènes d'Athènes (Musée du Louvre).

Si le sculpteur de la Vénus de Médicis reste ignoré, nous connaissons, par une inscription authentique, un Cléomènes fils de Cléomènes, Athénien, l'auteur de la statue du Louvre désignée sous le nom fort impropre de Germanicus (fig. 337)[1]. Plusieurs critiques ont reconnu Jules César dans ce personnage au visage rasé, aux traits énergiques et fins, représenté nu comme un Hermès, avec une légère draperie jetée sur le bras gauche, et retombant sur la carapace d'une tortue. Le nom reste incertain; mais cette image est certainement un portrait. En dépit de la nudité conventionnelle, l'artiste a traité avec une sorte de

1. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n° 344. Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, pl. 69.

naturalisme les formes du corps, et accusé avec fermeté le caractère individuel du visage. Pourtant, avec de réels mérites, cette œuvre si vivante n'est qu'une adaptation adroite. Veut-on désigner le modèle auquel le sculpteur attique a emprunté la pose, le geste, et jusqu'à la draperie de son orateur romain? Il suffit de considérer une statue du musée Boncompagni, représentant Hermès figuré comme le dieu de l'éloquence [1]. On hésite encore sur le nom et sur la date du maître qui avait créé ce type de l'Hermès *Logios* [2]; on ne garde aucun doute sur le parti que Cléomènes a su en tirer. Comme les auteurs de la statue d'Ofellius à Délos, mais avec plus de talent, il a adapté à l'image officielle d'un Romain la pose et l'attitude d'un Hermès grec.

Nous savons dès lors, par des témoignages très significatifs, quelle place revient dans l'histoire de l'art à la nouvelle école attique. Elle a produit des copistes et d'adroits imitateurs. On a justement défini le caractère de cette école « pauvre d'imagination, embarrassée par la masse de ses connaissances historiques, emprisonnée dans ses souvenirs », et qui « préféra s'en tenir à ce qu'avaient fait les maîtres impeccables de la grande époque, utiliser, pour de nouveaux emplois, les créations de leur génie, accommoder leur style au goût du jour [3]. » Si l'on veut apprécier son rôle, en prenant pour mesure l'énergie de la puissance créatrice, il est tout à fait secondaire. Aucune de ses productions ne trahit le souci de la recherche originale. Au moins lui reste-t-il le mérite d'avoir bien choisi ses modèles, et popularisé à Rome les œuvres des maîtres grecs les plus glorieux.

§ 2. — LES BAS-RELIEFS NÉO-ATTIQUES. — LE STYLE ARCHAÏSANT.

Les artistes attiques établis en Italie font en réalité commerce d'œuvres d'art. On s'explique facilement que tant de copies ou d'imitations de statues célèbres sortent de leurs ateliers. Mais le caractère

1. Helbig-Toutain, *Guide*, II, nº 871, p. 106.

2. Voir sur cette question, Botho Graef, *aus der Anomia*, p. 69. M. Helbig y voit une œuvre de l'ancienne école péloponnésienne (*ouvr. cité*, p. 106). M. Furtwaengler songe à Téléphanès de Phocée. (*Meisterwerke*, p. 86.)

3. Rayet, *Mon. de l'art antique*. II, notice de la pl. 69. Cf. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, p. 173 et suivantes. Homolle, *Bull. de corr. hellén.*, 1892, p. 342.



de production industrielle s'accuse avec plus de force encore dans les œuvres qui relèvent plus directement de l'art décoratif. S'agit-il de sculpter ces panneaux de marbre que la mode multiplie dans les riches habitations [1]? Faut-il orner de bas-reliefs les grands vases de marbre qui sont le luxe des villas romaines, décorer la base d'un candélabre, le socle d'une statue, les faces d'un autel, le pourtour d'une margelle de puits? Les sculpteurs ne se mettent pas en frais d'invention. Ils ont sous la main tout un répertoire de sujets décoratifs créés par plusieurs siècles de production originale; il leur suffira d'adapter tel ou tel motif au cadre où il doit s'enfermer; au besoin ils déguiseront leurs emprunts par d'adroits arrangements, par des variantes ingénieuses, et signeront ainsi des œuvres d'un style éclectique, fait de réminiscences, où ils n'auront à revendiquer que l'habileté de l'exécution. Après la pénétrante étude de M. Hauser[2], on attribue sans difficulté aux ateliers attiques une longue série de bas-reliefs, pour la plupart de provenance italienne, traités tantôt dans le style libre, tantôt dans le style archaïsant, et où les deux styles se trouvent parfois associés. Les prototypes des bas-reliefs de style libre sont souvent très reconnaissables; c'est cette catégorie d'œuvres que nous envisagerons tout d'abord.

La sculpture monumentale du cinquième et du quatrième siècle a certainement fourni aux néo-attiques un riche répertoire. Voici, sur un bas-relief des *Uffizi,* à Florence, un sujet qui avait une certaine vogue, car un marbre du Vatican le reproduit également[3]. Deux Ménades conduisent un taureau destiné au sacrifice. L'une d'elles tire sur la corde attachée aux cornes de l'animal; l'autre s'avance vivement, tenant un thymiatérion (fig. 338). Reportez-vous aux Victoires sculptées sur une des dalles de la balustrade du temple d'Athéna Niké (fig. 51 A); vous surprendrez le sculpteur néo-attique en flagrant délit d'imitation. De légers changements dans le costume, dans le mouvement du taureau, la suppression des ailes, fort habilement remplacées par des draperies flottantes, ont suffi à déguiser le plagiat. L'auteur d'un bas-relief de Munich, représentant deux femmes ornant un hermès, a puisé à la

1. Hauser, *ouvr. cité,* p. 112, rappelle un mot de Cicéron, faisant allusion à cette mode.
2. Friedrich Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, Stuttgart, 1889.
3. Bas-relief des *Uffizi,* Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberitalien,* III, n° 521; Hauser, *Neu-att. Reliefs* p. 70, n° 100 a. — Bas-relief du Vatican, Helbig-Toutain, I, n° 161.



même source[1]; il ne s'est pas fait scrupule d'y introduire, à peine modifiée, une des plus jolies figures de la frise athénienne, la Victoire qui rattache sa sandale (fig. 53, p. 108). Le Parthénon a aussi été exploité par les néo-attiques. Nous avons signalé, comme un document précieux pour la restitution du fronton oriental, le *puteal* de Madrid dont la frise représente la naissance d'Athéna (fig. 7, p. 21). Une base



Fig. 338. — Ménades conduisant un taureau. Bas-relief néo-attique (Florence, *Uffizi*).

triangulaire, trouvée à Athènes, dénonce un emprunt fait à la frise de Phidias; les Nikés qui décorent deux des faces dérivent en droite ligne des Canéphores de la procession panathénaïque[2]. Et combien d'originaux perdus ne devine-t-on pas derrière ces adaptations qui nous donnent l'impression d'un style artificiel, auquel manque comme un accent de franchise et de personnalité! Un autel de Florence, portant la signature de Cléomènes, montre la scène du sacrifice d'Iphigénie; or, comme l'a reconnu M. Michaelis, la composition est empruntée à un bas-relief at-

1. Kekulé, *Reliefs an der Balustrade der Athena Nike*, p. 9; Hauser, p. 70, n° 99.
2. *Annali dell' Inst.*, 1861, pl. G. Hauser, p. 68, n° 98.

tique du cinquième siècle [1]. Deux bas-reliefs de Lisbonne représentent les quadriges d'Hélios et de Séléné précédés de coureurs. D'autres répliques de cette même composition, disséminées dans divers musées, attestent l'existence d'un prototype, auquel s'est adressé l'auteur de cette œuvre élégante et froide ; et l'on ne peut que souscrire à l'opinion de M. Homolle qui place au quatrième siècle l'invention du motif original [2]. On pourrait multiplier les exemples ; ceux-ci suffisent, croyons-nous, à nous édifier sur les procédés de composition des néo-attiques, à montrer quelle pauvreté d'invention dissimule leur incontestable habileté de main. Leur clientèle romaine s'accommode fort bien de ces adaptations; mais les ateliers attiques établis en Italie n'en ont pas inventé la recette. Les danseuses voilées du théâtre de Dionysos, nous apprennent que ce style d'imitation prend naissance à Athènes, pour fleurir ensuite sur le sol italien.

Une série d'œuvres signées permet d'attribuer aux néo-attiques la diffusion d'un style un peu différent. Il est caractérisé surtout par un curieux procédé de composition. Les figures sont simplement juxtaposées ; elles n'ont aucun lien entre elles ; on peut en retrancher, en ajouter, sans porter atteinte à l'ordonnance purement artificielle de la scène. Le sculpteur mêle sans scrupules le style libre et le style archaïsant ; la répétition fréquente des mêmes figures, dans les monuments de cette série, prouve d'ailleurs avec toute évidence qu'il les emprunte à un répertoire. C'est donc essentiellement un style décoratif, qui se prête à la production rapide, et convient pour l'ornementation des grands vases de marbre, amphores, cratères, rhytons, ou pour celle d'objets divers, tels que les bases de candélabres ou les supports d'ex-voto [3]. Nous touchons ici à un art véritablement industriel. Les monuments signés sont tous des œuvres d'artistes néo-attiques. Le musée de Naples possède un cratère exécuté par l'Athénien Salpion, et orné d'une frise qui représente Hermès apportant aux Nymphes Dionysos enfant [4]. Un rhyton de marbre, signé par Pontios, appartient aux premiers

1. Michaelis, *Ein verlorenes attisches Relief*, *Roem. Mittheil.*, VIII, 1893, p. 201.
2. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, XVI, 1892, p. 325, pl. VIII-IX.
3. Pour l'analyse des formes, voir Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, p. 112.
4. Hauser, *ibid.*, p. 8, nº 9. Cf. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 338.

temps de l'Empire [1]; la frise supérieure montre trois Bacchantes dansant auprès d'un cratère, figures d'un type connu, et reproduites sur d'autres monuments néo-attiques. Le style archaïsant revendique sa place, à côté du style libre, dans le décor d'un grand vase en marbre, conservé au musée du Louvre, et portant la signature de l'Athénien Sosibios (fig. 339) [2]. C'est une amphore dont la partie inférieure cannelée, le col décoré d'une guirlande de lierre, les anses ornées de volutes et reliées à la panse par des têtes de cygne, accusent l'imitation des types céramiques de la Grande Grèce. Sur la panse court une frise sculptée : au milieu, un autel, et de chaque côté une figure archaïsante, Artémis et Hermès; à leur suite, un cortège de personnages traités dans le style libre. Derrière Artémis s'avancent une Ménade jouant de la lyre, un Satyre soufflant dans une double flûte; derrière Hermès, une Ménade en délire tenant une épée et un quartier de chevreau, un pyrrhikhiste, et deux autres Ménades dont la dernière s'appuie sur un thyrse [3].



Fig. 339. — Vase en marbre, signé par Sosibios d'Athènes (Musée du Louvre).

L'examen de ces figures, les rapprochements qu'elles suggèrent, nous édifient sur les procédés de travail de Sosibios. L'artiste athénien

1. Rome, Palais des Conservateurs au Capitole : Helbig-Toutain, I, nº 578.
2. Hauser, *ouvr. cité*, p. 6, nº 1.
3. Voir page 607, fig. 323, une reproduction de la partie centrale de la frise.

les a choisies dans un répertoire courant, dont M. Hauser a analysé et classé tous les types. Il n'en est pas une qui ne reparaisse sur d'autres bas-reliefs néo-attiques. Ce Satyre à la double flûte se retrouve sur un autel de Vérone; cette cithariste se reconnaît sur une base conservée au musée de Latran. Quant aux Ménades, elles sont détachées d'une série de huit Ménades, qui figure au complet sur une base quadrangulaire du musée Chiaramonti, au Vatican[1]. Ces huit figures, toujours les mêmes, les néo-attiques les reproduisent sans se lasser, faisant souvent leur choix dans la série, suivant la place dont ils disposent. La Ménade au chevreau est une de celles qu'ils préfèrent. Elle est représentée, avec deux autres, sur le rhyton de Pontios. Elle est reproduite dans un joli bas-relief du Palais des Conservateurs, au Capitole, trouvé en 1875 sur l'Esquilin (fig. 340)[2]; et comme ce bas-relief, au fond un peu convexe, se raccorde avec quatre autres plaques du Musée de Madrid, offrant des types de Ménades empruntés au même cycle[3], on admet volontiers, avec M. Winter, que nous possédons là les fragments d'une grande base cylindrique, où la série



Fig. 340. — La Ménade au chevreau. Bas-relief trouvé à Rome sur l'Esquilin (Rome. Palais des Conservateurs, au Capitole).

1. Ce sont les types 25-32 de la planche de II de Hauser, *Neu-att. Reliefs*.
2. Helbig-Toutain, I, nº 556. Cf. Winter, 50es *Programm zum Winckelmannsfeste*, p. 97, et pl. I.
3. Winter, *ibid.*, pl. II-III.

les limites de ce travail [1]. Aussi bien les questions qui nous préoccupent ici sont d'ordre général. Quelle est l'origine de ce style archaïsant? Les néo-attiques l'ont-ils vraiment créé, en pastichant les œuvres des vieux maîtres archaïques? L'ont-ils au contraire trouvé tout formé, et,

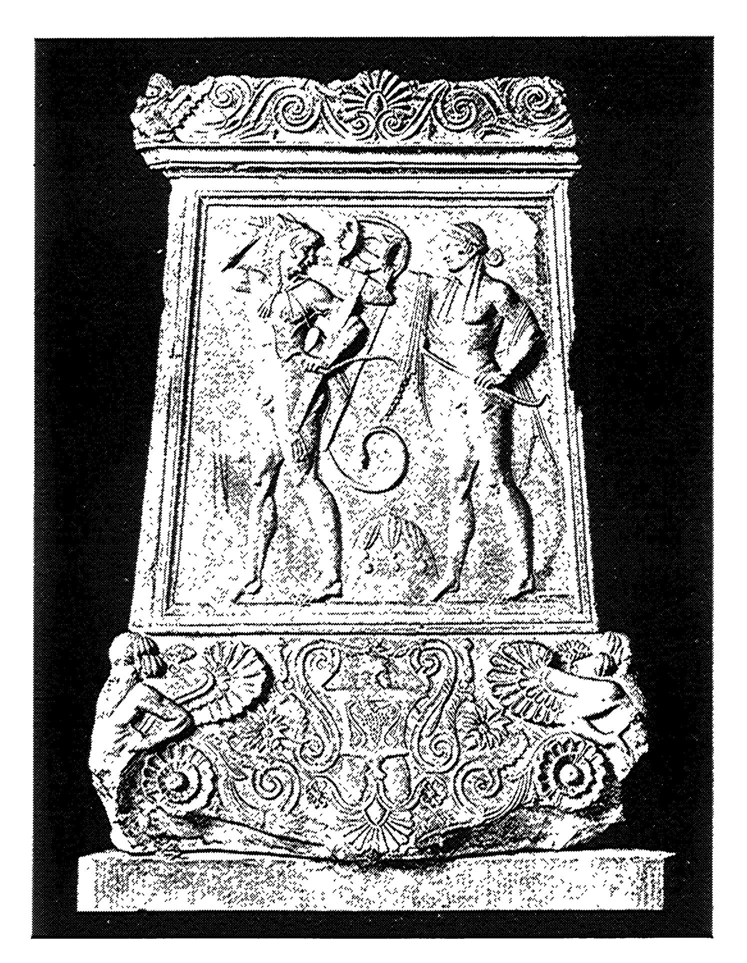


Fig. 341. — La dispute du trépied delphique. Face d'une base de candélabre (Musée de Dresde).

dans ce cas, à quelle date faut-il en placer l'apparition? Enfin dans quelle mesure dérive-t-il de l'archaïsme véritable? Tels sont les problèmes dont la solution nous intéresse avant tout. Il faut d'abord écarter l'hypothèse suivant laquelle le style archaïsant serait un style de pas-

1. Nous renvoyons le lecteur au travail cité de M. Hauser.

tiche imaginé par les néo-attiques au début de l'époque romaine. Ces décorateurs n'ont rien inventé. Fussent-ils même soutenus par l'étude des modèles archaïques, auraient-ils créé de toutes pièces un style qui a ses raffinements, ses conventions, comme le mouvement de danse, le plissement rectiligne des draperies, l'évasement en queue d'aronde des légères étoffes jetées en écharpe? M. Hauser a d'ailleurs fait faire à la question un pas décisif en démontrant que le style dit archaïsant apparaît dans l'art grec bien avant l'établissement en Italie des ateliers attiques. Un exemple très caractéristique nous est fourni par les amphores panathénaïques postérieures à l'année 367 ; la figure d'Athéna peinte sur ces amphores est un véritable pastiche archaïsant de l'ancien type de la Promachos[1]. Un siège en marbre, trouvé en avant du Parthénon, et appartenant au début du quatrième siècle[2]; une frise du Louvre, provenant d'un sanctuaire de Samothrace et antérieure à 350[3], offrent des figures archaïsantes. On discute encore sur la date qui convient à un monument dont l'original est perdu, un *puteal* de Corinthe, connu seulement par un moulage et des dessins (fig. 342-343)[4]. J'y vois


Fig. 342. — Figure féminine du *puteal* de Corinthe.

1. Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 138. Hauser, *ouv. cité*, p. 159.
2. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 206. Réplique à Berlin, *Beschr. der ant. Skulpturen*, n° 1051.
3. Hauser, p. 164. Cf. *Neue Untersuchungen auf Samothrake*, pl. 9. Signalons encore un bas-relief d'Épidaure, offrant sur la face principale des figures du style du quatrième siècle, et sur un des côtés une figure archaïsante. Cavvadias, Ἐφημ. ἀρχ., 1895, p. 180, pl. 8.
4. Michaelis, *Journal of Hellenic Studies*, 1885, pl. LVI-LVII. Hauser, p. 163. L'ensemble de la dé-

volontiers, avec M. Hauser, une œuvre archaïsante, antérieure à 350, et exécutée peut-être dès la fin du cinquième siècle [1]. On suit d'ailleurs, dans le développement postérieur de l'art grec, cette sorte de veine archaïsante. Ainsi il n'y a aucune raison d'attribuer aux néo-attiques la création d'un type de bas-relief connu par plusieurs exemplaires. Nous voulons parler de ces reliefs montrant Apollon en longue robe de citharède, suivi d'Artémis et de Latone, et recevant une libation que lui verse une Niké ailée [2]; quelquefois le copiste abrège et supprime des détails; mais dans les exemplaires les plus complets, comme celui de Berlin, et celui du Louvre reproduit ci-joint (fig. 344), on aperçoit au second plan un temple à colonnes corinthiennes, un platane, et une statue archaïque d'Apollon [3]. Suivant toute vraisemblance, ce type de bas-relief, à décor pittoresque, a été imaginé en Grèce, pour des ex-voto agonistiques, dédiés par des vainqueurs aux concours musicaux des jeux pythiques, et l'invention en est antérieure à



Fig. 343. — Héraclès. Figure du *puteal* de Corinthe.

coration est reproduit par Dodwell, *Classical Tour in Greece*, t. II, p. 200-202. Gerhard, *Antike Bildwerke*, pl. XIV-XVI. Cf. S. Reinach, *Mon. et Mémoires*, II, p. 64-65. Nous reproduisons ci-joint deux des figures.

1. M. Furtwaengler va plus loin encore, et y reconnaît le style de Callimaque. *Meisterwerke*, p. 204.

2. Voir le catalogue de ces monuments dans Overbeck, *Griech. Kunsmythologie*, III. *Apollon*, p. 259. Exemplaires au Louvre, Froehner, *Notice*, nos 12, 13, 15, 16.

3. Exemplaire de Berlin, *Beschr. der ant. Skulpt.*, n° 921, p. 373. Exemplaire du Louvre, Froehner, *notice*, n° 12.

l'époque romaine [1]. Enfin il est intéressant de trouver en Grèce, vers le second siècle avant notre ère, des spécimens de ce style avec tous les caractères qu'il présente en Italie. Un bas-relief de Délos, découvert dans les ruines d'une riche maison délienne, nous montre les mêmes types d'Hermès et d'Athéna qui figurent dans le répertoire des néo-attiques travaillant à Rome [2]. C'est donc en Grèce qu'il faut chercher les origines du style archaïsant. Au premier siècle, il a déjà der-

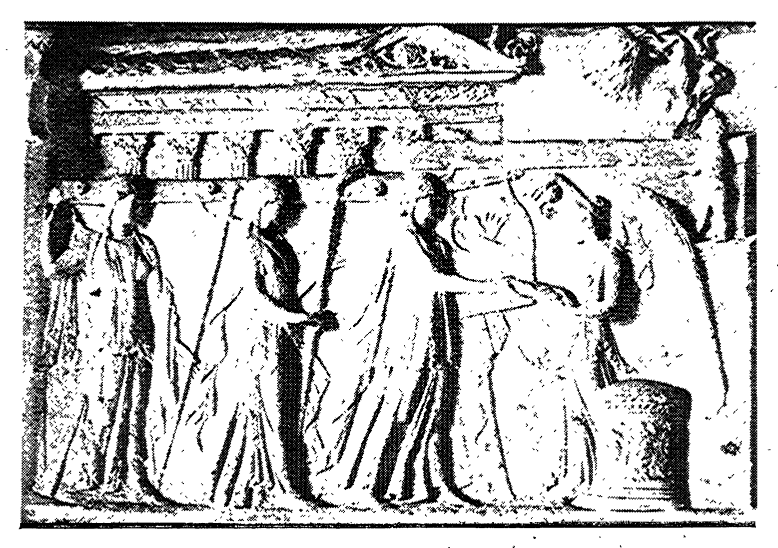


Fig. 344. — Apollon, Artémis, Latone et Niké (Bas-relief du Louvre).

rière lui une longue tradition. Les néo-attiques n'inventent rien; ils reproduisent des prototypes antérieurs, où ce style est déjà constitué avec toutes ses conventions.

Mais quels sont ces prototypes? En nous faisant mieux connaître les primitifs grecs, les découvertes récentes faites en Grèce ont jeté sur la question un jour nouveau; elles nous ont aidé à comprendre que le style archaïsant a ses racines dans l'archaïsme sincère, mais déjà très raffiné, qui prévaut au début du cinquième siècle. Sur ce point, la dé-

1. Cf. E. Reisch. *Griech. Weihgeschenke*, p. 26. On connaît aujourd'hui, grâce à un bas-relief du Musée de Dresde, un type antérieur à celui-ci, traité dans le style libre du quatrième siècle. *Arch. Anzeiger*, 1894, p. 26, fig. 7. La question qui reste indécise, c'est de déterminer dans quelle mesure les reliefs archaïsants dérivent d'un type archaïque, abandonné au quatrième siècle, et repris à l'époque hellénistique.

2. Couve, *Bull. de corresp. hellén.*, XIX, 1895, p. 478, fig. 5.

monstration de M. Hauser est concluante. A vrai dire, aucune des conventions du style archaïsant n'est étrangère à l'archaïsme : ni le mouvement de danse, ni le plissement en queue d'aronde des écharpes, ni les gestes maniérés des mains [1]. Les vieux peintres de vases les connaissent; les sculpteurs de bas-reliefs les appliquent au temps des guerres médiques. Le style qui nous occupe dérive donc en droite ligne de celui qui donne aux œuvres de l'archaïsme finissant un charme si sévère. Les néo-attiques auraient-ils donc simplement copié les artistes athéniens antérieurs à 450, et en particulier Calamis, le maître des élégances menues et de la grâce raffinée? C'est l'hypothèse développée par M. Hauser, et elle est fort séduisante [2]. Nous y voyons cependant une objection. Admettons que les qualités de fraîcheur et de naïveté des œuvres archaïques s'évaporent sous la main des copistes, et que le style archaïsant nous livre seulement des décalques affadis de modèles primitifs; la question n'est pas encore complètement résolue. Il n'en reste pas moins vrai que les bas-reliefs néo-attiques nous donnent très souvent l'impression d'un archaïsme voulu, avec des élégances très artificielles, et des détails empruntés au style libre. On garde malgré tout le sentiment qu'il y a là quelque chose de factice et que les modèles eux-mêmes sont déjà archaïsants, comme s'ils étaient l'œuvre d'artistes connaissant fort bien les vieux maîtres, mais n'ayant plus leur naïveté. Et n'est-ce pas un fait très digne d'attention que dès le quatrième siècle nous trouvons déjà des échantillons de ces pastiches? Or, il y a, dans la seconde moitié du cinquième siècle, un habile sculpteur, toreuticien renommé, qui semble être le représentant des vieilles traditions : c'est Callimaque, l'artiste attitré de Nicias et du parti conservateur. Que Callimaque ait donné les premiers modèles de ces œuvres où les conventions de l'archaïsme sont comme stylisées, rendues artificielles, et associées à des élégances plus modernes, on l'admettra volontiers [3]. On

1. Voir par exemple le bas-relief de l'Acropole reproduit, t. I, p. 379, fig. 196. L'Athéna d'un relief de bronze de l'Acropole (t. I, p. 380, fig. 197) peut être rapprochée du type figuré sur le *puteal* de Corinthe.

2. Hauser, p. 168. Cf. S. Reinach, *Mon. et Mémoires*, II, p. 57, et suivantes. M. S. Reinach reconnaît une œuvre de l'archaïsme attico-ionien dans un bas-relief de Panticapée (pl. VII). Mais je ne suis pas convaincu par son argumentation. Le bas-relief en question me paraît être une œuvre archaïsante du quatrième siècle. M. Lechat exprime la même opinion, *Rev. des études grecques*, 1896, p. 278.

3. Cf. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 203.



mieux l'archaïsme véritable, on est conduit à reconnaître dans beaucoup d'œuvres, autrefois qualifiées d'archaïsantes, des copies d'originaux anciens ; la question se ramène souvent à l'identification du prototype. En voici un exemple caractéristique. On a longtemps considéré comme un pastiche une petite statue d'Artémis découverte à Pompéi, et qui ornait une chapelle d'une maison privée (fig. 345)[1]. La déesse est représentée marchant vivement, relevant d'une main les plis de sa robe ; le marbre conserve des traces de dorure et de couleur. Or, si un fait est certain c'est que le sculpteur a copié très fidèlement une œuvre archaïque ; une autre réplique se trouve à Venise, et le même type reparaît dans une peinture de la maison romaine découverte sur l'emplacement des jardins de la Farnésine[2]. M. Studniczka nous paraît avoir démontré que l'original était une statue chryséléphantine d'Artémis Laphria, exécutée au début du cinquième siècle par Ménaichmos et Soïdas. Enlevée à la ville de Calydon, elle avait été don-



Fig 345. — Artémis, statuette de style archaïque, trouvée à Pompéi. Hauteur, 1^{m},078 (Musée de Naples).

1. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 442. Studniczka, *Roem. Mittheil.*, III, p. 277-302, pl. X.
2. Réplique de Venise, Friederichs-Wolters, n° 443. Peinture de la Farnésine, *Mon. ined.*, XII, pl. 29, 1.

née par Auguste aux habitants de Patras, vers l'année 21 avant notre ère. L'empereur avait pour elle une dévotion particulière; un type qui en dérive directement figure sur ses monnaies, et durant le séjour qu'elle fit à Rome, elle dut être souvent copiée. Si les répliques de Pompéi et de Venise ne nous donnent pas la sensation directe de l'archaïsme, c'est qu'une copie ne saurait rendre tous les accents à la fois naïfs et fermes du style des vieux maîtres. Et les mêmes réflexions peuvent s'appliquer à beaucoup d'autres copies, comme la Pallas Chigi de Dresde, et l'Athéna de Munich [1].

Les imitations libres se trahissent par des détails caractéristiques : une tête de style plus récent posée sur un corps à l'attitude rigide ; des erreurs dans le costume ; des jeux de draperie ignorés des anciens sculpteurs ; une atténuation voulue de certaines conventions, comme le sourire et l'obliquité des yeux; des gaucheries trop prétentieuses pour être sincères. Depuis les fouilles de Délos et celles de l'Acropole d'Athènes, nous possédons des termes de comparaison très précis. Le costume et l'attitude des κόραι de l'Acropole sont reproduits dans une série de statues archaïsantes [2]; mais on ne se méprend pas à ce style d'imitation, lorsqu'on observe, comme dans un torse trouvé à Rome, des plis moins rigides, une recherche savante dans le geste du bras qui relève le chiton [3]. Quant aux œuvres où l'archaïsme est manifestement affecté, on ne saurait citer d'exemple plus concluant que l'Artémis de Munich [4]. La tête seule avec sa coiffure compliquée, rappelle l'ancien style, tandis que le chiton creusé de plis souples et profonds dénonce une tradition d'art toute différente.

A côté des copies, il faut donc reconnaître des œuvres véritablement archaïsantes, et l'on est en droit de se poser la question qu'a déjà soulevée l'étude des bas-reliefs néo-attiques. A quelle date le style archaïsant fait-il son apparition? Est-il né au premier siècle de notre ère, sous l'influence du mouvement de dilettantisme qui se des-

1. Friederichs-Wolters, n[os] 444, 446.

2. Voir l'énumération de ces monuments dans le mémoire cité de Ghirardini, *Bull. della commiss. comunale,* IX, 1881, p. 135 et suivantes.

3. *Ibid.*, pl. V, 3.

4. Friederichs-Wolters, n° 450. Baumeister, *Denkmaeler,* I, p. 349, fig. 371. Cf. la statue trouvée à Rome près de S. Pietro in Vincoli, dans la *schola* de la ἱερὰ ξυστικὴ σύνοδος τῶν περὶ τὸν Ἡρακλέα. *Bull. della commiss. comunale,* 1891, p. 203, pl. VII.

sine à cette époque? Si, comme nous avons essayé de le montrer, le style archaïsant se manifeste déjà dans le bas-relief à la fin du cinquième siècle, la même conclusion peut s'appliquer à la statuaire. Il est permis de croire que, dès le temps de Callimaque, on fait des imitations du vieux style. Le Palladion doré dédié par Nicias sur l'Acropole était une œuvre archaïsante. Dans la belle statue d'Athéna conservée à Dresde[1], le chiton est orné d'une bande (παρυφή) représentant des scènes de la Gigantomachie, traitées dans un style libre qui contraste avec l'exécution rigide de la draperie; il est fort séduisant de reconnaître ici une œuvre archaïsante de la fin du cinquième siècle[2]. Au quatrième, les sculpteurs donnent parfois comme support à une statue de style libre une statuette du type archaïque; l'Artémis de Vienne, provenant de Larnaca, nous en fournit un exemple[3], et de pareils groupements ne sont pas rares dans les figurines tanagréennes[4]. Il ne serait pas surprenant que les modèles du style proprement archaïsant fussent antérieurs à l'époque gréco-romaine, et que dans ce genre, les néo-attiques eussent encore trouvé des précurseurs.

§ 3. — L'ÉCOLE DE PASITÉLÈS.

Parmi les artistes qui s'appliquent à chercher leurs modèles dans les anciennes écoles, nous n'avons rencontré jusqu'ici que des sculpteurs néo-attiques. A côté de cette école, on a souvent revendiqué une place à part pour un groupe d'artistes qui constitueraient l'école de Pasitélès. Ceux-ci seraient des maîtres doués d'une certaine originalité, s'inspirant de principes nettement formulés, étudiant les œuvres des vieilles écoles péloponnésiennes, et empruntant aux anciens sculpteurs d'Argos un système de proportions, des théories d'art, qu'ils rajeuniraient par l'étude directe de la nature. Avant de nous prononcer sur une question con-

1. Friederichs-Wolters, n° 444. Brunn, *Denkmaeler*, n° 149.
2. M. Furtwaengler pense à la copie d'un bronze exécuté au temps de Callimaque, *Meisterwerke*, p. 203.
3. R. von Schneider, *Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen*, V. 1887, pl. 1-11, et les autres exemples cités page 7.
4. *Coll. Sabouroff*, pl. LXXXIII, XCIV.



troversée, nous devons passer en revue les représentants connus de cette école, que nous pouvons suivre pendant trois générations.

Pasitélès est un Grec d'Italie [1]. En 88 av. J. C., il bénéficie de la *lex Plautia Papiria* qui confère le droit de cité aux villes grecques de l'Italie méridionale, et devient citoyen romain; il est donc un contemporain de Pompée. Il vit à Rome, et il est déjà en possession de sa réputation au temps où le célèbre comédien Roscius, mort en 62, est à l'apogée de sa gloire. Il exécute en effet un vase d'argent ciselé où il retrace un épisode de l'enfance de Roscius. Une nuit, la nourrice de l'enfant l'avait trouvé dans son berceau, un serpent enlacé autour de lui, et les haruspices consultés, avaient prédit au nourrisson une destinée glorieuse [2]. Le travail de ciselure de Pasitélès se place certainement du vivant de Roscius; il inspire une épigramme au poète Archias, le client de Cicéron. Il n'y a donc aucune raison de placer au second siècle la période d'activité de Pasitélès, comme on l'a fait quelquefois. Pline parle, il est vrai, d'un Jupiter d'or et d'ivoire exécuté par lui pour le temple de Métellus, élevé après 146 [3]. Mais cette œuvre est postérieure à la mort de Métellus, et date sans doute du temps où la petite-fille du vainqueur de la Macédoine, Caecilia, fait réparer les édifices construits par son grand-père [4]. Quant au passage où Pline signale des œuvres de Pasitélès dans le portique d'Octavie, édifié en 23 par Auguste sur l'emplacement de l'ancien portique de Métellus, il ne nous autorise pas à faire vivre Pasitélès jusqu'au temps de l'Empire. Le nouveau portique enfermait en effet des temples plus anciens, où se trouvaient réunies des œuvres d'art de toutes les époques; celles de Pasitélès étaient du nombre. Contemporain de Pompée, de Cicéron et d'Archias, Pasitélès appartient à la première moitié du premier siècle avant notre ère.

Cet artiste italo-grec, établi à Rome, est certainement une physionomie curieuse et intéressante. La statue de Jupiter, consacrée dans le

1. Voir, sur Pasitélès, Brunn, *Griech. Künstler*, I, p. 595; Conze, *Beitraege zur Gesch. der griech. Plastik*, p. 24; Kekulé, *Die Gruppe des Künstlers Menelaos*, Leipzig, 1870. Belot, *Annuaire de la Faculté des Lettres de Lyon*, I, 1883; Waldstein, *American Journal of Arch.* 1887, 1, et Baumeister, *Denkmaeler*, II, p. 1190. Wolters, *Jahrb. des arch. Inst.*, XI, 1896, p. 3; et les travaux cités plus loin.

2. Cicéron, *De divinatione*, I, 36.

3. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 39.

4. Cf. Belot, *Mémoire cité*.

temple de Métellus, atteste qu'il pratique avec succès les procédés de la statuaire chryséléphantine. Ses œuvres de ciselure étaient célèbres; on admirait les miroirs d'argent qui portaient sa signature [1]. Les textes nous font voir en lui un sculpteur soigneux et précis, n'exécutant une œuvre qu'après en avoir fait en terre une maquette très poussée, et professant la théorie que la plastique de l'argile (*plastice*) était la mère de la ciselure, de la statuaire et de la sculpture [2]. Aussi les amateurs payaient-ils fort cher ses modèles en terre (*proplasmata*). Il faillit être victime de sa scrupuleuse conscience. Un jour que dans un port, où l'on venait de débarquer des animaux d'Afrique, il modelait une étude de lion, une panthère s'échappa de sa cage, et manqua de le mettre en pièces. Pasitélès est en outre un érudit et un critique d'art; il consacre cinq volumes à décrire les œuvres d'art les plus célèbres du monde entier. De tous les artistes de son temps, il n'en est aucun sur lequel les témoignages anciens soient plus abondants. La valeur de ses œuvres, la variété de ses aptitudes expliquent sans doute sa réputation; mais peut-être aussi un critique comme Varron prenait-il plaisir à louer un artiste qui était un *civis romanus*, et non pas un de ces Grecs besoigneux venus en Italie pour y chercher fortune.

Si nous ne possédons aucune œuvre de lui, nous pouvons au moins apprécier la manière d'un de ses élèves directs. Stéphanos travaille dans la seconde moitié du premier siècle, et exécute pour Asinius Pollion des statues mentionnées par Pline, les *Appiades* [3]. Sa signature nous est conservée par une statue de la villa Albani (fig. 346) [4]. Dans l'inscription gravée sur le tronc d'arbre de soutien, il se réclame de son maître et signe : « Stéphanos, élève de Pasitélès, a fait ». Ce marbre, où l'on a voulu reconnaître le style caractéristique de l'école des « Pasitéliques » représente un jeune homme debout, la tête ceinte du bandeau des athlètes vainqueurs. Les bras sont restaurés; mais on

1. Pline, *Nat. Hist.*, 33, 130. C'était un luxe tout nouveau. On sait que dans le trésor de Bosco Reale se trouve un beau miroir d'argent avec la signature de Polygnos. Héron de Villefosse, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1895, II, p. 89 et suiv. Winter, *Arch. Anzeiger*, 1896, p. 76, fig. 2.

2. Pline, *ibid.*, 35, 155.

3. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 33.

4. Helbig-Toutain, II, nº 744. Voir, pour les reproductions, *Arch. Zeitung*, 1878, pl. 15, p. 123. Kékulé, *Die Gruppe des Künstlers Menelaos*, pl. II, 2. Brunn, *Denkmaeler*, nº 301. Pour l'inscription, Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 374.

peut facilement replacer dans les mains des attributs de palestre. Le type du visage est sévère. La structure du corps rappelle celle des anciennes statues péloponnésiennes; mais l'exécution, très adoucie, donne je ne sais quelle impression équivoque, et contraste avec la solidité des formes. Tel est le monument sur lequel on a édifié toute une théorie, qui fait de l'école de Pasitélès une école distincte, animée d'un esprit de réaction contre le style théâtral des Asiatiques et l'idéalisme conventionnel des néo-attiques, et s'inspirant des vieux maîtres du cinquième siècle pour les imiter librement; école de toreuticiens, qui étudierait exclusivement les sculpteurs argiens antérieurs à Polyclète, pour leur emprunter leur science raisonnée de la nature[1].

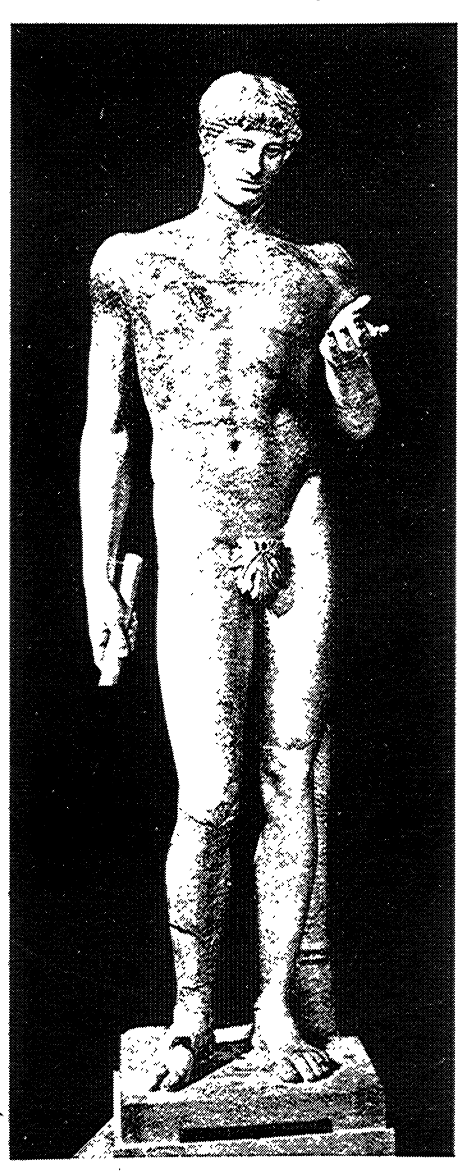


Fig. 346. — Statue de jeune homme, signée du sculpteur Stéphanos (Rome. Villa Albani).

Depuis que nous connaissons mieux l'art archaïque, l'originalité des « Pasitéliques » est devenue très suspecte[2]. Cette statue de Stéphanos, où l'on voyait une conception personnelle, paraît être simplement une copie, car nous retrouvons une réplique du même original dans

1. Cette opinion a été soutenue par Brunn, *Griech. Künstler*, I, p. 595; Kekulé, *Die Gruppe des Künstlers Menelaos*, p. 42; Waldstein, *American Journal of Arch.* 1887, p. 1, et Baumeister, *Denkmaeler*, II, p. 1190.

2. Voir surtout les critiques de Hauser, *Die neu-att. Reliefs*, p. 182-187.

un torse de Berlin, d'un style plus ferme et plus franc [1]. On s'accorde aujourd'hui à admettre que Stéphanos a pris pour modèle un bronze argien, une statue d'athlète vainqueur, exécutée entre 470 et

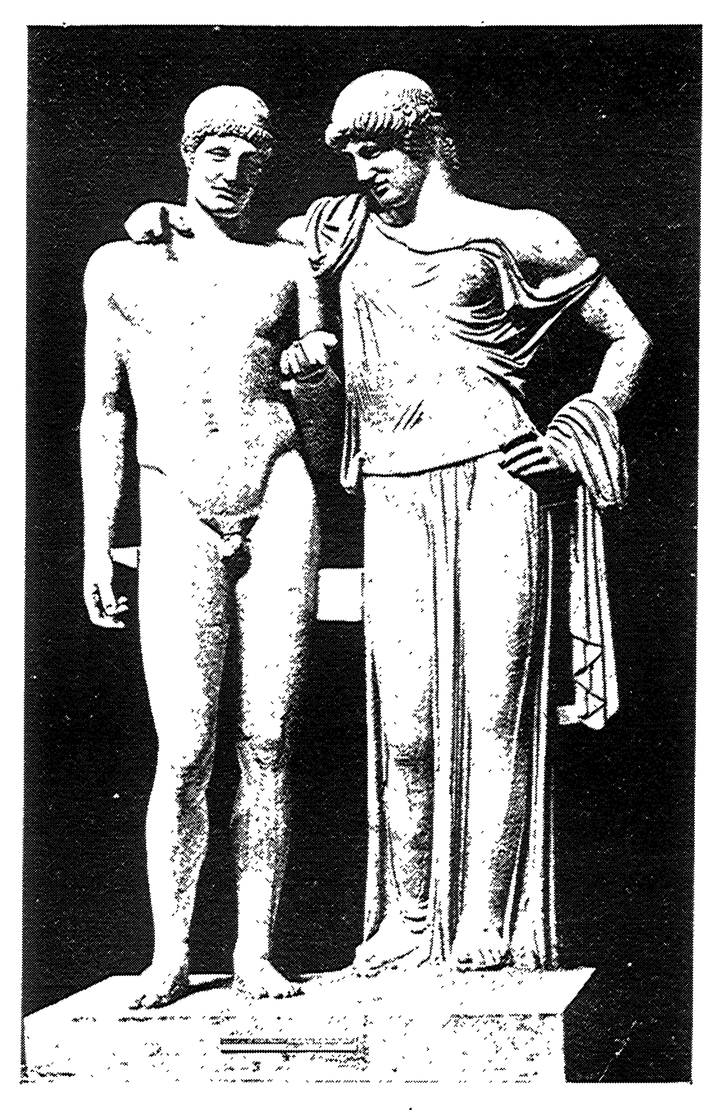


Fig. 347. — Groupe dit d'Oreste et d'Électre (Musée de Naples).

460 par un disciple d'Agélaïdas, et que son rôle s'est borné à atténuer la rude vigueur du style péloponnésien [2]. Nous savons d'ailleurs,

1. Flasch, *Arch. Zeitung,* 1878, pl. 14. *Beschreib. der. ant. Skulpt.*, n° 509.
2. Pour les arguments à l'appui, voir surtout Studniczka, *Roem. Mittheil.*, 1887, p. 97. Furtwaengler, 50es *Programm zum Winckelmannsfeste*, 1890, p. 135 et suivantes.

par d'autres témoignages, que l'original argien a provoqué de nombreuses imitations, et qu'il a servi comme de pivot pour des combinaisons très variées. Voici, dans un groupe du musée de Naples, connu

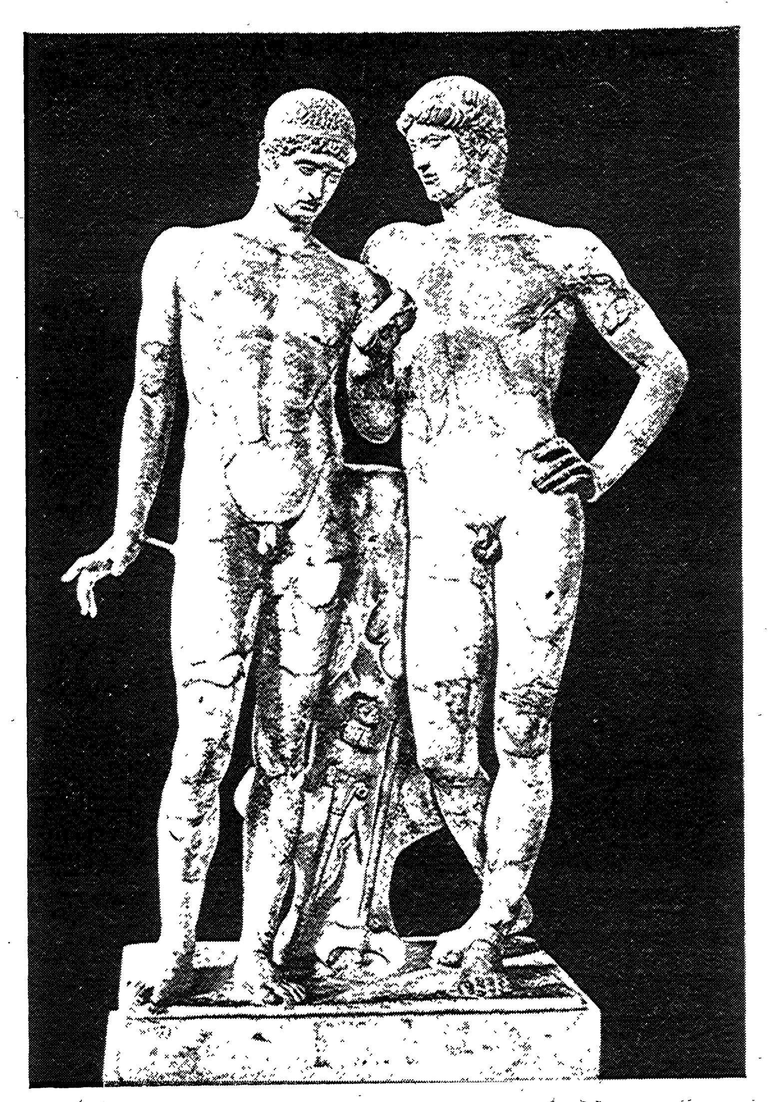


Fig. 348. — Groupe dit d'Oreste et de Pylade (Musée du Louvre).

sous le nom d'Oreste et Électre, le même éphèbe reconnaissable à la forme archaïque de sa coiffure, à ses épaules larges et saillantes; il est groupé dans une intimité fraternelle avec une jeune fille dont le type est, lui aussi, emprunté à l'art péloponnésien, car on y reconnaît plus d'une analogie avec les figures féminines des frontons d'Olym-

pie (fig. 347)[1]. Il reparaît encore dans le groupe d'Oreste et Pylade, conservé au Louvre; mais cette fois son compagnon est un jeune homme, que l'exécution molle et sans accent désigne comme l'œuvre personnelle du sculpteur, pastichant sans beaucoup de succès le style des maîtres argiens (fig. 348)[2]. Tous ces faits nous édifient sur la part d'originalité qui revient à Stéphanos. Il a fait œuvre de copiste, de traducteur si l'on veut; mais rien ne nous autorise à reconnaître dans la statue Albani le manifeste d'une école.

La preuve se fait d'une autre manière. Si les « Pasitéliques » suivaient une doctrine, appliquaient des principes rigoureux, leurs œuvres devraient offrir une certaine unité de style. Or il n'en est rien. Stéphanos a un élève, Ménélaos, qui travaille au temps d'Auguste ou de Tibère, et nous possédons un groupe signé de lui, conservé au Musée Boncompagni (fig. 349)[3]. Une femme semble faire accueil à son fils, avec des gestes affectueux, et la donnée fait penser à un groupe funéraire, destiné à la décoration d'un tombeau. Peut-être l'artiste a-t-il emprunté l'idée à quelque groupe funéraire attique du quatrième siècle; mais il est resté dans un symbolisme un peu vague, car à voir l'attitude des personnages, on peut hésiter entre une scène d'adieu et une scène de réunion. Ce qui est certain, c'est que cette œuvre froidement correcte n'a rien de commun avec la statue de Stéphanos, et ne trahit aucune réminiscence du vieux style argien. Il n'y a rien là qui accuse une tradition d'école.

Peut-on d'ailleurs affirmer que l'école de Pasitélès ait eu le monopole des imitations ou des pastiches de l'ancien style péloponnésien, qu'elle ait seule remis en faveur les types créés au temps d'Agélaïdas? Ce serait tirer d'un témoignage unique des conclusions bien hardies. Admît-on le fait, il faudrait encore convenir que les œuvres anonymes attribuées aux « Pasitéliques » sont, comme la statue de Stéphanos, des copies plus ou moins arrangées. Examinez l'Apollon

1. *Museo Borbonico*, IV, 8. Raoul-Rochette, *Mon. inédits*, XXXIII, 1. Kekulé, *Die Gruppe*, pl. II, 1. Brunn, *Denkmaeler*, n° 306.

2. Bouillon, I, 22, 1. Raoul-Rochette, *Mon. inédits* XXXIII, 2 4, 5. Kekulé, *Die Gruppe*, pl. II, 2. Brunn, *Denkmaeler*, n° 307.

3. Helbig-Toutain, *Guide*, II, n° 887. Brunn, *Denkmaeler*, n° 309. Pour la signature, Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n° 375.

de bronze du musée de Naples, trouvé en 1853 à Pompéi, et souvent cité comme un exemple caractéristique de la manière de Pasitélès

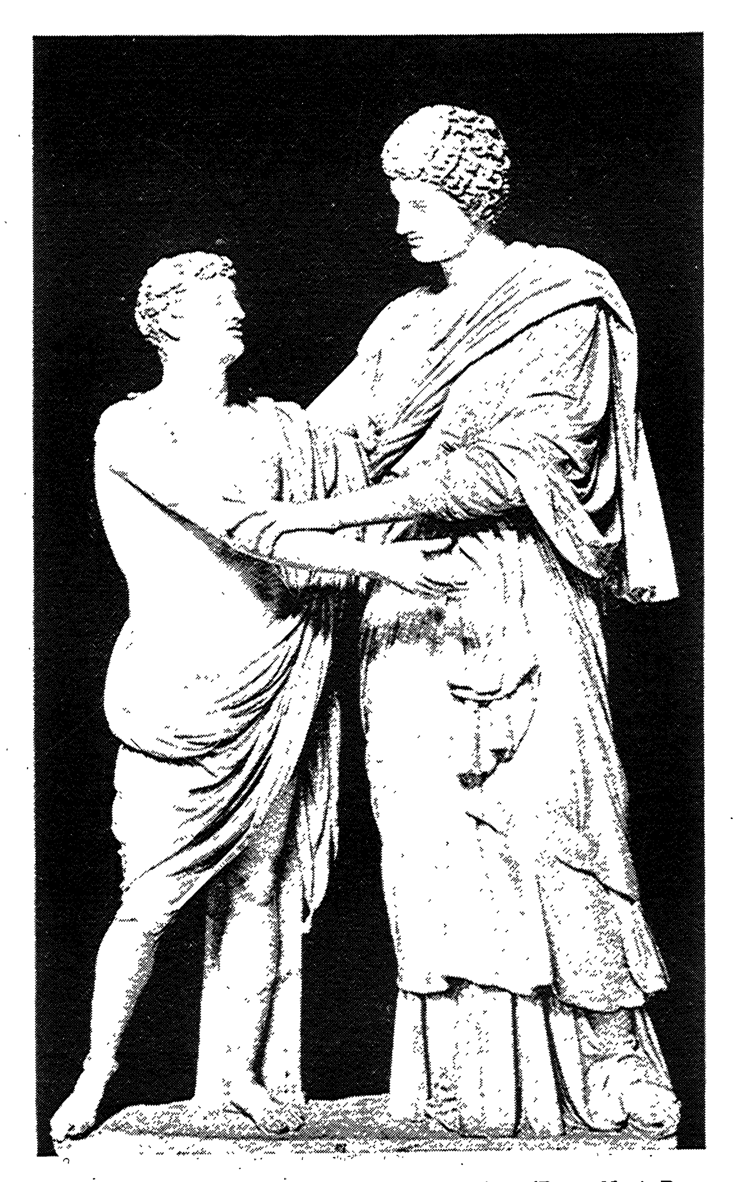


Fig. 349. — Groupe signé du sculpteur Ménélaos. Haut. 2 mètres (Rome. Musée Boncompagni).

(fig. 350) [1]. Le sculpteur gréco-romain avait sans aucun doute sous les yeux un modèle argien auquel il a emprunté la structure générale du

1. Overbeck, *Griech. Kunstmyth.* III, *Apollon*, p. 111, nº 1; Atlas, pl, XX, nº 26. Brunn, *Denkmaeler*, nº 302.

corps, l'attitude, la forme de la coiffure, l'agencement des cheveux enroulés autour d'un cercle métallique, d'où s'échappent des boucles en spirale. Mais il a pris des libertés avec son modèle, car en plaçant dans les mains du dieu la lyre et le plectre, il l'a transformé en citharède, oubliant que le type du citharède nu était étranger à l'art archaïque [1]. Sous son ébauchoir, le style énergique de l'original s'est affadi, et comme alangui; on en jugera si l'on compare à la tête de l'Apollon pompéien la belle tête de bronze de l'Acropole qui nous révèle dans toute sa vigueur austère le véritable style péloponnésien [2]. L'artiste gréco-romain a donc fait œuvre de traducteur, plutôt que de copiste sincère et on reconnaît la même tendance dans une série de statues dérivant du même original [3]. L'Apollon de l'Académie de Mantoue, debout auprès d'un arbre, au tronc duquel monte un serpent; l'Apollon à la cithare du palais Pitti; l'Apollon Mazarin du Louvre, qui tenait une lyre,



Fig. 350. — Apollon, statue de bronze provenant de la *Casa del Citarista* à Pompéi (Musée de Naples).

1. M. Wolters pense cependant que ce type a pu exister à Sparte, et cite une statuette archaïque en bronze, trouvée près de l'Amyklaion. *Jahrbuch. des arch. Inst.*, XI, 1896, p. 1-10.

2. *Musées d'Athènes*, pl. 16. Cf. tome I, fig. 163.

3. Ces répliques sont énumérées par Overbeck, *Griech. Kunstmyth.*, III, *Apollon*, p. 111. Sur l'Apollon Mazarin, voir un excellent article de M. Holleaux, *Mon. grecs*, nos 19-20, 1891-92, p. 45, fig. 1.



(fig. 351) nous offrent autant d'adaptations de la même œuvre, sans doute un bronze argien de l'école d'Agélaïdas[1]. Modifier certains détails d'attitude, changer les attributs, amollir le style, à cela s'est borné

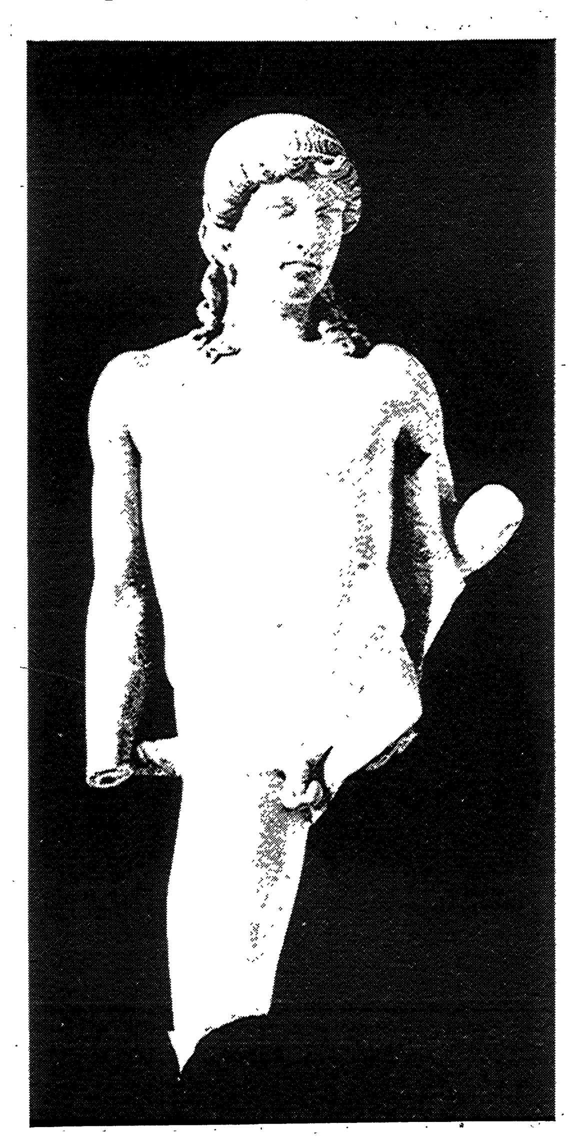


Fig. 351. — L'Apollon Mazarin (Musée du Louvre).

le rôle personnel des artistes du premier siècle, en qui on aurait bien de la peine à voir des maîtres originaux.

1. M. Furtwaengler pense à un original attique, œuvre d'un maître élève des Argiens, et propose le nom d'Hégias. *Meisterwerke*, p. 78.

Voici un nouvel exemple de ces contaminations, d'où sortent des œuvres d'un style équivoque, d'un caractère mixte, d'une harmonie douteuse. Le musée du Prado à Madrid, possède un groupe qui a fait partie de la collection autrefois conservée au château royal de San

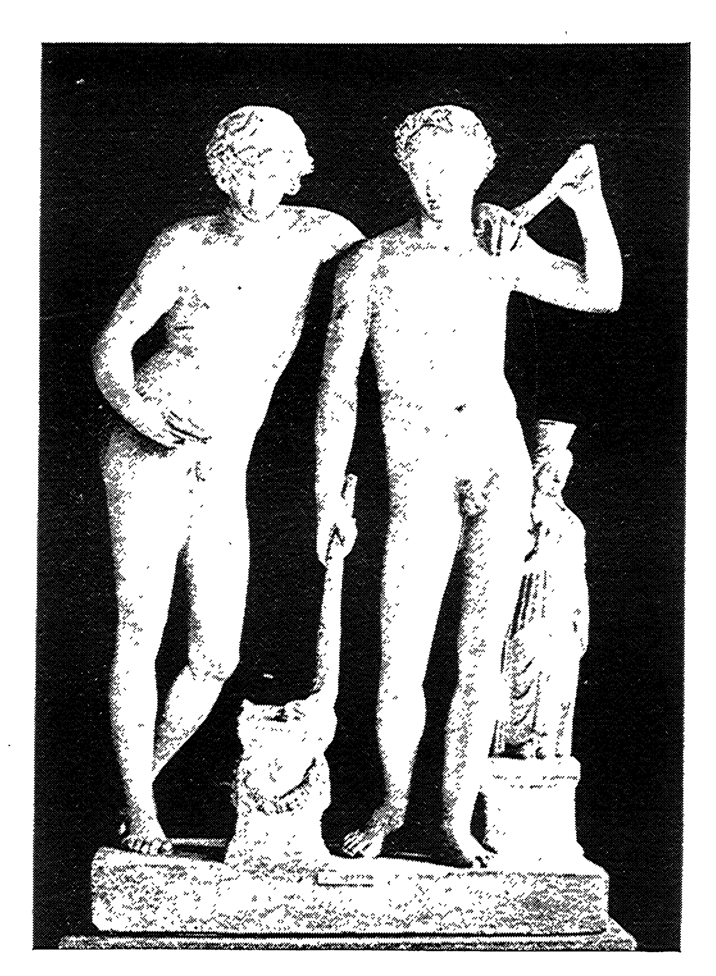


Fig. 352. — Le groupe de San Ildefonso (Musée de Madrid).

Ildefonso (fig. 352)[1]. Les attributs sont des restaurations, et l'on ne sait quel nom donner à ces deux jeunes gens debout devant un autel, accostés d'une figure archaïsante de Coré. Le sculpteur ne s'est pas fait scrupule d'associer deux types empruntés à des écoles très diffé-

1. Hübner, *Die ant. Bildwerke in Madrid*, p. 73. Friederichs-Wolters, nº 1665. Brunn, *Denkmaeler*, nº 308.

rentes. Le jeune homme de droite est une réplique très affadie d'un type polyclétéen, sans doute une statue de jeune athlète vainqueur. Dans celui de gauche, vous retrouvez l'attitude caractéristique de certaines statues praxitéliennes, comme le Sauroctone et le Satyre accoudé. On saisit là sur le vif les procédés de ces sculpteurs pauvres d'invention, et se sauvant par une certaine habileté dans le pastiche.

En résumé, nous n'avons aucune raison de conserver à l'école de Pasitélès la place privilégiée qu'on a revendiquée pour elle. Nous n'y pouvons reconnaître une école vraiment créatrice, originale, et cherchant dans l'étude des anciens modèles le moyen de revenir à la nature. Stéphanos et ses confrères sont des copistes, d'adroits pasticheurs, mais rien de plus. Il serait également faux de prétendre que cette école se voue exclusivement à l'imitation de la statuaire argienne antérieure à Polyclète. Nous avons vu Ménélaos suivre une tout autre direction. Et si, comme le pense M. Hauser, il faut ranger parmi les « Pasitéliques » le sculpteur Cossutius Cerdo, dont le British Museum possède deux statues, on aurait peine à découvrir dans son œuvre des traces de l'ancien style argien. Ces deux statues, absolument identiques, représentent un jeune Pan, et sont des copies d'un original créé dans l'école de Polyclète[1]. Les « Pasitéliques » ne s'opposent donc pas aux néo-attiques pour former un groupe distinct, ayant ses traditions propres. Ils sont, eux aussi, des éclectiques, et s'ils s'adressent parfois, pour les adapter au goût du temps, aux œuvres sévères de l'archaïsme finissant, il faut en trouver la raison dans les exigences du dilettantisme érudit qui remet en faveur le style des anciennes écoles.

1. *Ancient marbles*, II, pl. 33, 43; Brunn, *Denkmaeler*, nº 47; Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 376. Cf. Hauser, *ouvr. cité*, p. 186.



CHAPITRE III

LES ÉCOLES D'ASIE MINEURE ET L'ALEXANDRINISME

§ 1. — LES ÉCOLES D'ASIE MINEURE.

Le mouvement d'art qui remplit le dernier siècle de la république romaine est très complexe. En chercher les manifestations uniquement dans les œuvres des néo-attiques et des « Pasitéliques », ce serait n'en voir qu'un des aspects. A côté des promoteurs de cette renaissance éclectique dont nous venons d'esquisser l'histoire, il y a place pour des artistes restés fidèles aux habitudes du style hellénistique. S'il est impossible de le contester, il est plus difficile de déterminer exactement quelle part revient, dans le développement de la plastique gréco-romaine, aux différentes écoles qui ont été les principaux centres de l'art hellénique sous les successeurs d'Alexandre. C'est là une question encore ouverte, et dont l'examen exigerait une étude préalable des monuments romains. Sans pénétrer sur un terrain qui n'est plus le nôtre, nous devons nous borner à rechercher quel est, avant l'Empire, l'état de ces écoles, et quelles sont les plus qualifiées pour représenter ce qu'il y a de vivace et de durable dans la tradition hellénistique.

L'école de Pergame disparaît avec les Attalides ; nous n'avons aucune raison de croire qu'au premier siècle avant notre ère, elle puisse encore participer au développement de l'art. Sans doute elle a laissé des modèles qui seront souvent consultés et imités. Mais nous ne parlons ici que de l'influence exercée par les artistes vivants ; or, à la date où nous sommes arrivés, nous ne connaissons pas de représentants attitrés de l'école pergaménienne [1]. Si l'on veut apprécier à quel

1. Un sculpteur de Pergame qui signe Μηνᾶς Αἴαντος Περγαμηνὸς ἐποίησεν est connu par une ins-



point s'est affaiblie en Asie Mineure la tradition créée par les artistes de Pergame, on comparera à la frise du grand autel une œuvre gréco-romaine qui en offre une imitation évidente. Nous voulons parler de la frise du temple d'Hécate, à Lagina, en Carie [1]. Elle appartient, suivant toute vraisemblance, à la seconde moitié du premier siècle, et date du temps où l'Hécataion de Lagina, saccagé en 88 par les troupes de Mithridate qui assiégeaient Stratonicée, fut reconstruit après la campagne de Sylla en Asie Mineure. Les sculptures de la face ouest trahissent des réminiscences certaines de la Gigantomachie pergaménienne; plusieurs figures de dieux et de Géants en dérivent directement. Mais dans cette composition monotone et froide il n'y a plus trace de la verve puissante qui inspirait les sculpteurs des Attalides.

A la fin du second siècle avant notre ère, l'école de Rhodes est encore très prospère. Un sculpteur rhodien, Philiscos, travaille en 146 pour Métellus [2]. Le Laocoon appartient au début du premier siècle. L'activité de l'école ne se ralentit qu'après le pillage de la ville par Cassius, en l'année 43. Après cette date, si l'on peut encore relever des noms d'artistes rhodiens, ce sont des noms obscurs, auxquels nous ne nous arrêterons pas [3]. Quant aux grandes villes d'Asie Mineure, la production artistique s'y soutient au moins aussi longtemps qu'à Rhodes, sinon plus tard. Éphèse est la patrie d'une famille de sculpteurs, où alternent les noms de Ménophilos et d'Agasias. Comme beaucoup de sculpteurs attiques, leurs contemporains, ces artistes travaillent pour Délos, subissant l'attraction qu'exerce l'île sainte, devenue le centre d'une importante colonie romaine. Vers la fin du second siècle, et au début du suivant, un Agasias, fils de Ménophilos, est établi à Délos, et met son talent au service de la colonie italienne. La date de sa période d'activité est établie par les dédi-

cription de Magnésie du Sipyle (Mylonas, *Rev. de Philologie,* avril-juin 1896). Mais il semble appartenir encore au second siècle.

1. Les sculptures de Lagina sont aujourd'hui conservées au Musée impérial de Constantinople. Plusieurs morceaux de la frise avaient été trouvés par Newton, et par MM. Benndorf et Niemann. Une série nouvelle a été découverte, en 1891, par MM. Legrand et Chamonard. Les bas-reliefs provenant des fouilles de l'École française d'Athènes ont été publiés par M. Chamonard, *Bull. de corresp. hellén.*, XIX, 1895, p. 235, pl. X-XV.

2. Pline, 36, 34; Brunn, *Griech. Künstler,* I, p. 468.

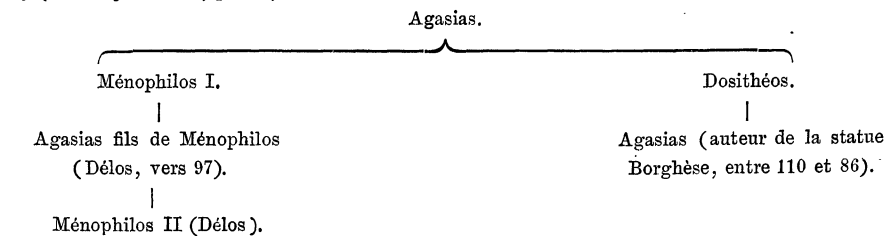
3. Ainsi Euprépès. Lœwy, *Inschr. gr. Bildh.*, nº 303.



caces de deux statues signées de lui, celle de Billienus, qui est légat propréteur vers 110, et celle de Q. Pompeius Rufus, consul en 88 [1]. Vers le même temps, il exécute pour les marchands italiens qui ont élevé le portique Tétragone la statue d'un banquier romain de Délos [2]. On peut donc placer aux environs de l'année 97 le moment où son atelier a la vogue; en tout cas, ses œuvres paraissent antérieures à la prise de Délos par les généraux de Mithridate, en 88; car des inscriptions attestent que deux de ses statues, mutilées sans doute par les soldats pontiques, furent réparées par un sculpteur de Paros, Aristandros [3]. C'est le fils de cet artiste qui signe : « Ménophilos, fils d'Agasias, » et exécute pour le temple d'Apollon à Délos un ex-voto dont la base est utilisée entre les années 23 et 12 avant notre ère, pour un monument élevé en l'honneur de Julie, femme d'Agrippa [4].

Nous rattacherions volontiers à une autre branche de la même famille l'auteur d'une statue célèbre conservée au Louvre, le prétendu gladiateur Borghèse (fig. 353). Ce sculpteur signe : « Agasias, fils de Dosithéos, Éphésien. » Si l'on admet une généalogie fort plausible [5], l'auteur de la statue Borghèse serait le contemporain de l'Agasias qui travaille à Délos vers 97, et son œuvre prendrait place ainsi entre les années 110 et 86 avant notre ère. Trouvée à Antium, dans les ruines d'une villa impériale, la statue du Louvre avait été certainement apportée de Grèce [6]. Était-ce une figure isolée? Faisait-elle partie d'un groupe et quel nom lui convient au juste? O. Rayet a repris l'ancienne hypothèse de Quatremère de Quincy, et l'a inter-

1. Loewy, *ouv. cité,* nos 287 et 289.
2. Fougères, *Bull. de corresp. hellén.,* 1887, p. 269.
3. Loewy, *ouv. cité,* nos 287, 288. Cf. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.,* V, 1881, p. 462.
4. Homolle, *Mon. grecs,* 1879, p. 50. Loewy, *ouv. cité,* no 291.
5. Voici la généalogie proposée par M. S. Reinach (*Bull. de corresp. hellén.,* VIII, 1884, p. 183), et par Loewy (*Inschr. gr. Bildh.*, p. 205).



6. Voir, sur la statue Borghèse, la notice de Rayet, *Mon. de l'art antique,* II, pl. 64-65.

prétée comme un hoplitodrome vainqueur, arrivé au bout de sa course, et élevant d'un geste triomphant le lourd bouclier qui charge son bras gauche. Je me rallierai plus volontiers à l'opinion développée par Vis-

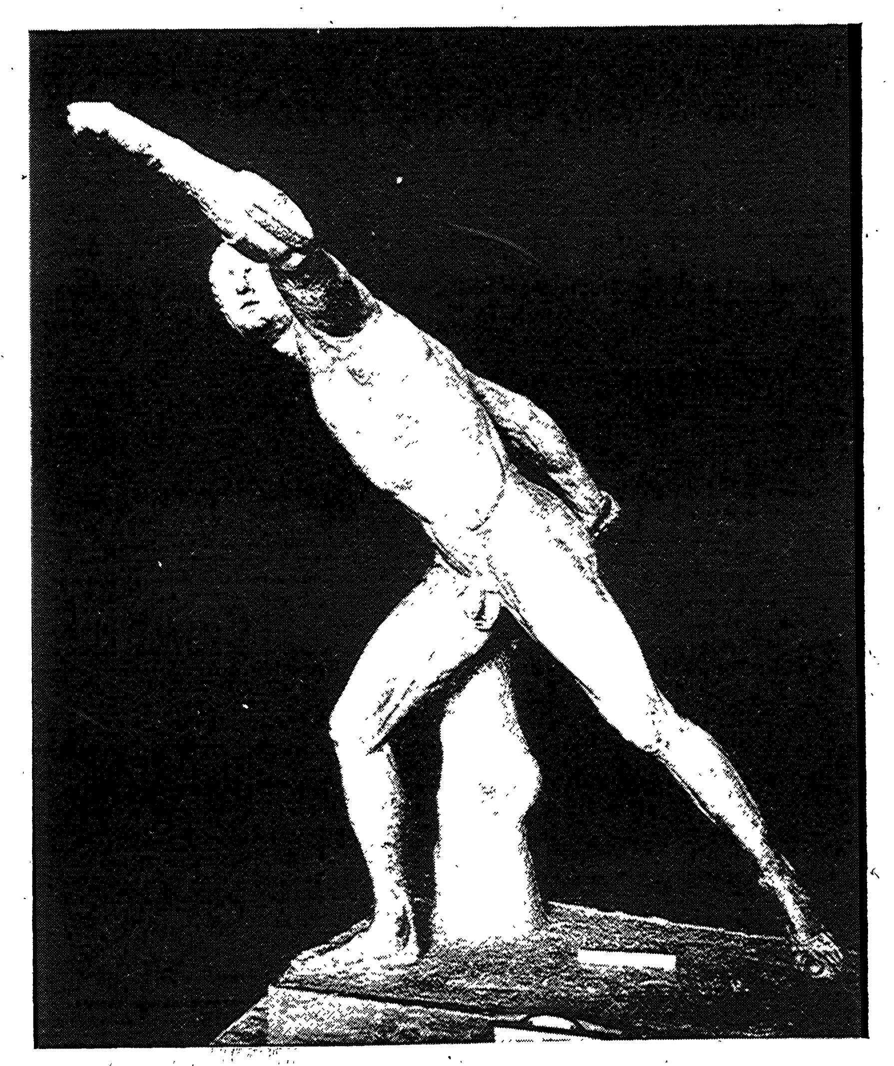


Fig. 353. — Grec combattant, dit le gladiateur Borghèse (Musée du Louvre).

conti, qui reconnaissait ici un personnage combattant contre un cavalier, et se couvrant de son bouclier, le regard dirigé contre son adversaire. Dans ce cas, la figure aurait primitivement fait partie d'un groupe, et toute l'originalité d'Agasias se réduirait peut-être à avoir traité isolément un type de combattant créé par un maître plus ancien.

Quelle que soit sa part d'invention, il est encore tout pénétré des principes naturalistes de l'école asiatique. Ce corps nerveux, élancé, dont la sèche musculature est minutieusement détaillée, nous apparaît comme un remarquable morceau d'anatomie. « S'il y a quelque chose à reprendre dans l'exécution, c'est même l'excès de diligence et d'exactitude; l'artiste sait trop bien les points d'attache, le développement et les contours de chaque muscle, le jeu de chaque articulation, la forme de chaque os; il ne se résigne à rien passer sous silence; il nous dit tout, avec la netteté d'un traité scientifique plutôt que d'une œuvre d'art [1]. » On a rapproché le combattant Borghèse des sculptures de Pergame [2]. Assurément la tendance naturaliste, la recherche du mouvement violent peuvent autoriser ce rapprochement. Mais il ne faudrait pas se hâter d'en conclure à une filiation d'école, et de considérer Agasias comme un représentant attardé du style pergaménien. Pour l'étude précise et impeccable de l'anatomie, son œuvre n'offre pas moins d'analogie avec le Laocoon; elle est bien d'accord avec les principes de l'école rhodienne. Nous le croyons volontiers : à la date où se place la statue Borghèse, au début du premier siècle, c'est à Rhodes, plutôt qu'à Pergame que les sculpteurs d'Asie Mineure vont chercher leurs inspirations.

Si le naturalisme hellénistique trouve toujours des adeptes, la tradition de la sculpture pittoresque n'est pas perdue. Un contemporain d'Agasias, Archélaos de Priène, fils d'Apollonios, nous en a laissé un curieux spécimen dans le bas-relief du British Museum représentant l'apothéose d'Homère (fig. 354) [3]. Ce monument a été trouvé à Bovillae, près du sanctuaire fondé en l'an 16 par Tibère, en l'honneur de la *gens Julia*. Divisée en plusieurs registres, la composition trahit nettement cet emploi des conventions empruntées à la peinture que nous avons plus d'une fois constaté à l'époque hellénistique. L'artiste a donné comme fond au bas-relief les pentes rocheuses du Parnasse. Au som-

1. O. Rayet, *Mon. de l'art antique,* notice citée.

2. S. Reinach, *Bull. de corresp. hellén.,* XIII, 1889, p. 119. Voir cependant les objections de Wolters, *Mittheil. Athen,* XV, 1890, p. 193.

3. Voir, pour la bibliographie, Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse,* n° 1629. Cf. S. Reinach, *Gaz. arch.*, 1887, pl. 18. Brunn, *Denkmaeler,* n° 50. M. S. Reinach a donné, pour quelques-unes des figures, une interprétation nouvelle, et a justement rapproché l'une d'elles d'une terre cuite de Myrina.

met, Zeus trône majestueusement. Un peu plus bas, sur une saillie de rocher, la mère des Muses, Mnémosyne, lève vers lui un visage inspiré,



Fig. 354. — L'apothéose d'Homère. Bas-relief d'Archélaos de Priène (British Museum).

tandis que Calliope descend vers ses sœurs comme la messagère du dieu. Le registre inférieur montre Clio avec ses tablettes, Melpomène debout dans une attitude tragique, Érato tenant la lyre, Euterpe éle-

vant vers le ciel sa double flûte. Plus bas encore, voici Terpsichore assise, Uranie avec le globe, Polymnie représentée exactement dans l'attitude de la statue du Louvre, le regard tourné vers l'ouverture de la grotte corycienne. Au milieu de la grotte est l'omphalos delphique; de chaque côté se tiennent Apollon citharède et Thalie. A droite, le sculpteur a placé la statue d'un poète debout près d'un trépied; il est impossible de décider s'il a représenté Olen, ou Hésiode, ou encore quelque poète couronné à un concours delphique. Par une disposition assez curieuse, l'artiste abandonne, pour le dernier registre, le style pictural, et revient aux conventions des bas-reliefs votifs. Ici trouve place la scène de l'apothéose, qui réunit une série de figures allégoriques, désignées par des inscriptions. A gauche, le groupe principal : Homère assis sur son trône, entre deux petites figures agenouillées, personnifiant l'*Iliade* et *l'Odyssée;* derrière le trône, le Temps (Κρόνος) tient le manuscrit des deux épopées, et la Terre habitée (Οἰκουμένη) couronne le poète. Autour de l'autel du sacrifice se groupent le Mythe, tenant la phiale et l'oenochoé, et l'Histoire, qui jette de l'encens sur le foyer. Plus loin la Poésie élève deux torches; la Tragédie et la Comédie semblent déclamer avec des gestes de théâtre, enfin un groupe de figures, la Nature, la Vertu, la Mémoire, la Bonne Foi, la Sagesse représentent les qualités que l'antiquité admirait dans l'épopée homérique. Telle est cette composition curieuse, où l'artiste a réuni des éléments très divers, mêlant au style pittoresque le style du bas-relief classique, faisant des emprunts aux types de la statuaire, et peut-être aussi à la peinture allégorique. Nous trouvons là un témoignage certain du mouvement de curiosité érudite que provoque à Alexandrie l'étude des poèmes homériques [1]; et, chose curieuse, de Bovillae provient également une de ces *tables iliaques,* où sont illustrées les légendes troyennes, et dont l'origine alexandrine paraît très vraisemblable. Mais de ce que les *tables iliaques* datent en grande partie de l'époque romaine, on n'en saurait conclure que le bas-relief d'Archélaos a été exécuté au temps de Tibère. C'est une œuvre d'inspiration hellénistique, et qui appartient encore à la fin du second siècle avant

1. Voir les remarques de Michaelis dans Otto Jahn, *Griech. Bilderchroniken*, p. 81, note 410.



notre ère. Est-elle purement asiatique de style, ou faut-il y reconnaître une part d'influence alexandrine? L'alexandrinisme, croyons-nous, n'est que dans le sujet. Quant aux prototypes qu'il a utilisés, Archélaos pouvait les trouver à Smyrne, ou dans les autres villes qui se disputaient la gloire d'avoir donné naissance à Homère.

Agasias et Archélaos représentent encore, vers le début du premier siècle, la tradition hellénistique. Mais, quand l'école de Rhodes, après celle de Pergame, commence à décliner, il n'y a plus, dans les régions de l'Asie Mineure, de grand centre où puisse se manifester la vitalité de l'art hellénistique. Nous n'y trouvons plus que des noms obscurs, comme Talestès, Épicratès, Athanodoros, Ménodoros [1]. Un Éphésien, Hérakleidès, s'associe à Harmatios pour sculpter une médiocre statue conservée au Louvre, un personnage en costume romain, qui ne dépasse pas la moyenne de la statuaire iconique à l'époque impériale [2]. Sous l'Empire, l'Asie Mineure fournit à Rome des praticiens, pour qui la sculpture est une industrie. Une ville de Carie, Aphrodisias, est le centre d'une production active et assez prospère, si l'on en juge par les nombreuses signatures qui nous font connaître des sculpteurs originaires de cette ville [3]; leurs œuvres se répandent partout, à Rome, à Olympie, à Syracuse, et jusqu'en Crète. Mais ce que les monuments conservés nous apprennent d'eux ne fait pas grand honneur à leur originalité. Une statue d'athlète trouvée à Sorrente, et portant la signature de Kobla[nos? d'Aphrodisias, est une copie d'un original du cinquième siècle [4]. Un portrait d'homme assis, conservé au Musée Boncompagni, et signé de Zénon, fils d'Attinas, est une réplique d'un type créé bien avant l'Empire [5]. Les plus connus, parmi ces praticiens d'Aphrodisias, sont Aristéas et Papias, deux contemporains d'Hadrien.

1. Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n°s 300-306.

2. Loewy, *ibid.*, n° 293.

3. On relève les noms de Flavius Zénon, de Zénon fils d'Attinas, de Zénon fils d'Alexandros, de Polyneikès, de Menestheus, d'Atticianus. Loewy, *ibid.*, n°s 364-373. Cf. sur les sculpteurs d'Aphrodisias, Visconti, *Bullett. comunale di Roma*, 1886, p. 207 et 316 suivantes. Une inscription d'Hypaepa fait mention de statues en marbre d'Aphrodisias, ἀνδριάντας μαρμαρίνους ἀφροδεισιακούς. S. Reinach, *Chroniques d'Orient*, p. 160.

4. Sogliano, *Atti della r. Accademia di Napoli*, XIV, 1889-90, p. 45-48. Kalkmann, 53° *Programm zum Winckelmannsfeste*, 1893, pl. III. M. Kalkmann rattache l'original à l'école de Myron, p. 33.

5. Helbig-Toutain, *Guide*, II, n° 860.



Ils ont gravé leurs noms sur la plinthe de deux statues en marbre noir, qui se font pendant au musée du Capitole ; elles étaient certainement

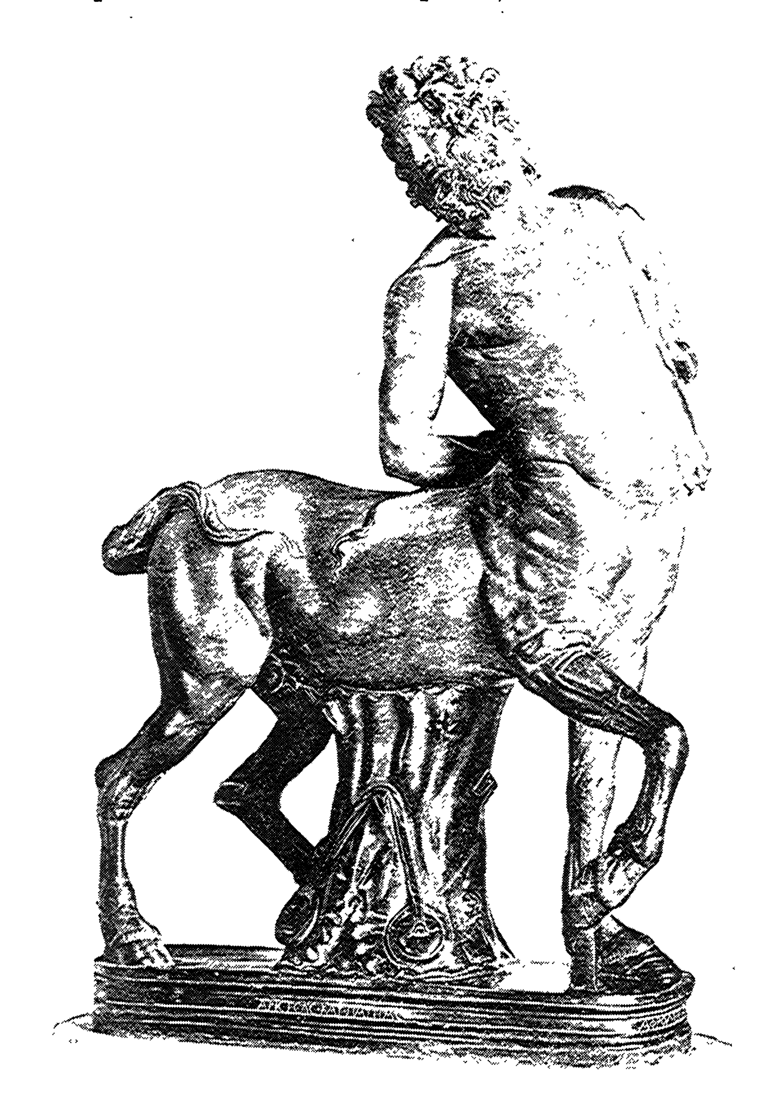


Fig. 355. — Centaure d'Aristéas et Papias. Statue en marbre noir (Rome. Musée du Capitole).

placées ainsi dans la villa d'Hadrien, d'où elles proviennent [1]. D'un côté, un vieux Centaure, les bras liés derrière le dos, le torse rejeté en arrière, tourne un visage contracté et douloureux vers son bourreau

1. Helbig-Toutain, *Guide*, I, 512, 513. Cf., pour les signatures, Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n° 369.

qu'il porte en croupe. Ce bourreau, c'est Éros, qui a disparu dans la statue capitoline, mais que nous retrouvons dans une réplique du Louvre, assis sur la croupe du Centaure, levant une main vers la tête de sa victime, un bras tendu comme pour brandir un fouet (fig. 355) [1]. Avec le jeune Centaure, la scène change. L'amorce encore visible d'une figure assise nous apprend que, lui aussi, il sert de monture à un Éros; mais son cavalier ne lui fait subir aucune torture. Un large rire éclaire son visage de Satyre rustique; le bras droit levé, il fait joyeusement claquer ses doigts; sa queue fouette l'air, tandis qu'il caracole avec allégresse. A coup sûr, Aristéas et Papias ne sont pour rien dans l'invention de ces deux groupes; ils n'ont que le mérite d'avoir traduit, avec une vraie minutie de ciseleurs, dans une matière difficile à travailler, le style précis des originaux. Ceux-ci appartiennent sans aucun doute au temps des successeurs d'Alexandre. L'antithèse cherchée par l'artiste a quelque chose de subtil et de raffiné qui trahit le goût hellénistique; l'idée pourrait se ramasser dans une de ces courtes épigrammes qu'aime la poésie alexandrine, et se traduire ainsi : « L'amour, qui torture la vieillesse, est pour la jeunesse un gai compagnon. »

Autant que nous pouvons en juger, les écoles d'Asie Mineure ont perdu toute originalité au début de l'Empire. Elles conservent les traditions d'atelier, et forment des praticiens et des copistes; mais elles n'ont plus cette puissance créatrice qui, à l'époque des Attalides, leur avait assuré une situation privilégiée. Il faut chercher ailleurs le centre toujours actif où l'hellénisme continue à s'épanouir, et reste assez vivace, assez conquérant, pour s'imposer en maître à la Rome impériale.

§ 2. — L'ALEXANDRINISME.

Au moment où l'Égypte devient province romaine, en l'an 30 avant notre ère, la civilisation hellénistique y jette tout son éclat. Sous les derniers Ptolémées, Alexandrie est restée le plus puissant foyer d'hellénisme qui soit dans tout le monde grec. La culture littéraire n'a rien perdu de son intensité; les industries d'art y sont plus prospères que jamais. Il

1. Froehner, *Notice*, nº 299.



n'y a pas là, comme à Athènes, un art qui vit de souvenirs et s'inspire du passé; c'est un art bien vivant, poursuivant sans arrêts ni défaillances l'évolution hellénistique. Si l'on considère l'histoire générale de la civilisation, le contact immédiat qui s'établit entre Rome et l'Égypte devenue romaine, entraîne des conséquences multiples. Personne n'ignore quelle action exerce Alexandrie sur les mœurs, la religion, la littérature de Rome. Pour en mesurer l'effet dans le domaine de l'art, il nous faudrait dépasser les limites que nous nous sommes assignées, interroger les monuments pompéiens, chercher l'influence alexandrine dans la peinture décorative, dans l'aménagement de la maison romaine, et jusque dans le mobilier. Nous ne nous engagerons pas dans une telle étude; aussi bien les conclusions en sont acquises depuis longtemps [1].

On sait en effet tout ce qui revient, dans la peinture pompéienne, aux modèles alexandrins. C'est en Égypte qu'il faut chercher l'origine de ce premier style décoratif qu'on a appelé « le style d'incrustation », et qui imite sur le stuc les mosaïques de marbre des palais alexandrins [2]. Plus tard, lorsqu'apparaît à Rome, vers 80 avant notre ère, un second style décoratif dit « style d'architecture », c'est encore à Alexandrie qu'il a pris naissance. Les peintres qui décorent la maison de Germanicus au Palatin, la maison découverte en 1878 dans le jardin de la Farnésine, la *Casa del Citarista* à Pompéi, reproduisent sur les panneaux des murailles une architecture savante, compliquée, mais réelle, qui est celle des riches demeures hellénistico-égyptiennes. La décoration plastique subit l'influence de ce style pittoresque dont nous avons vu s'épanouir la riche floraison dans les bas-reliefs hellénistiques [3]. Nous en trouvons un exemple très digne d'attention dans les bas-reliefs en stuc qui décoraient les voûtes de deux chambres appartenant à la maison de la Farnésine [4], et cet exemple est d'autant plus précieux que la maison date

1. Voir Helbig, *Untersuch. ueber camp. Wandgemaelde.* Cf. P. Girard, *la Peinture antique*, p. 326.

2. Voir Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin, 1882, p. 123.

3. Cf. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs.* Dans un travail très instructif sur les origines du style « augustéen », M. Wickhoff a proposé de placer à l'époque d'Auguste la majeure partie des bas-reliefs hellénistiques. (W. von Hartel et Franz Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895, p. 23). Il reconnaît d'ailleurs qu'ils appartiennent encore à l'art hellénistique; mais il y voit l'œuvre d'artistes grecs, se pliant au goût romain. M. Schreiber a fait la critique de l'opinion de Wickhoff, *Jahrbuch des arch. Inst.*, XI, 1896, p. 78.

4. Voir *Mon. inediti, Supplemento.* (Berlin, 1880-1891, pl. 32-36.) Cf. J. Lessing et A. Mau, *Wand- und Deckenschmuck eines roemischen Hauses aus der Zeit des Augustus.* Berlin, 1891.

de l'époque d'Auguste. Il y a là, encadrés dans un décor ornemental très élégant, des petits tableaux en relief finement traités, et qui ont toute la saveur du goût hellénistique. Des taureaux au pâturage, des paysages avec leurs architectures de villas, de tours, de sanctuaires; des scènes bachiques, des scènes de genre, comme celle des joueurs de *morra* [1], des sacrifices rustiques, des femmes ornant de guirlandes le socle d'un hermès priapique, tout cela évoque le souvenir des bas-reliefs alexandrins. La qualité du style trahit une main grecque. Dans le petit tableau que nous reproduisons ici (fig. 356), on reconnaît facilement le modelé net et précis, l'accent spirituel qui caractérisent les « bas-reliefs de cabinet » si appréciés par les Romains. Les stucs de la maison de la Farnésine nous donnent une idée très exacte de ce qu'on a justement appelé « le style Empire alexandrin ».

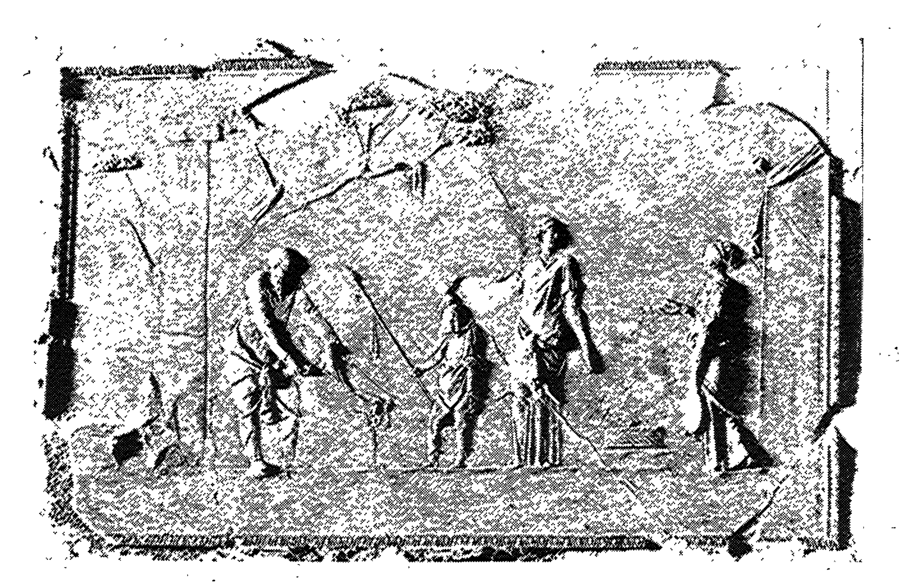


Fig. 356. — Sacrifice rustique. Bas-relief en stuc, provenant de la maison romaine découverte dans le jardin de la Farnésine (Rome. Musée des Thermes).

Une autre preuve du prestige dont jouit à Rome l'art gréco-égyptien, c'est l'engouement avec lequel les amateurs romains recherchent les œuvres des orfèvres alexandrins. Déjà, au temps de Cicéron, c'est un luxe de posséder quelques-unes de ces belles pièces d'argenterie,

1. Nous avons publié ce fragment, *Gaz. arch.*, 1885, pl. 10.

artistement ciselées, qui, sous l'Empire, font l'orgueil des collectionneurs[1]. On n'a pas encore, croyons-nous, réfuté la théorie qui désigne Alexandrie comme le principal centre où se fabriquent, vers la fin de la République, ces chefs-d'œuvre de toreutique [2]. Parmi les vases trouvés à Bernay et à Hildesheim, plusieurs trahissent le goût alexandrin; leur décoration fleurie, leurs sujets en relief, Centaures et Centauresses, Amours rieurs et lutins, Satyres et Bacchantes, tout cela relève de l'art subtil et raffiné qui s'est développé dans la capitale des Ptolémées. La thèse brillamment soutenue par M. Th. Schreiber trouve une confirmation nouvelle, grâce à la découverte du trésor de Bosco Reale [3]. Les deux gobelets aux squelettes, où l'artiste a mis en scène, dans une réunion macabre, des poètes et des philosophes de la Grèce, « nous ramènent vers cette cité littéraire et sceptique, devenue, depuis les Ptolémées, le foyer le plus actif de la vie hellénique[4] ». Les vases décorés de cigognes révèlent l'esprit observateur et humoristique des Alexandrins. La patère devenue si vite célèbre, qui est ornée d'un *emblema* en relief représentant Alexandrie, personnifiée sous les traits d'une femme, a comme son certificat d'origine (fig. 357). N'est-ce pas une conception purement gréco-égyptienne que cette figure allégorique, coiffée de la dépouille d'un éléphant, tenant d'une main l'uraeus, de l'autre la corne d'abondance surmontée du croissant d'Isis, et entourée d'emblèmes où l'on remarque le sistre d'Isis et l'épi de blé, symbole de la fertilité du sol égyptien? Enfoui dans une cachette au moment de l'éruption du Vésuve, en l'année 79 de notre ère, le trésor de Bosco Reale nous permet d'établir des synchronismes très précieux. C'est vers la fin de la République ou au début de l'Empire que des orfèvres alexandrins ont ciselé ces pièces de maîtrise; et s'il en est dans le nombre qui semblent trahir un travail romain, elles gardent encore le reflet direct de l'art hellénistique.

1. Cicéron, *In Verrem*, II, 4, 21.

2. Cette théorie est exposée dans l'important travail de Th. Schreiber, *Die alexandrinische Toreutik, I Theil, Abhandl. der königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, Leipzig, 1894.

3. Héron de Villefosse, *Gaz. des Beaux-Arts*, II, 1895, et *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1895, p. 575 et suivantes. Cf. Winter, *Jahrbuch des arch. Inst.*, XI, 1896, *Arch. Anzeiger*, p. 83. Michaelis, *Preussiche Jahrbücher*, t. 85, 1896, p. 17-56.

4. Héron de Villefosse, *Comptes rendus*, 1895, p. 586.

Il est plus difficile de faire la part de l'alexandrinisme dans la sculpture, au dernier siècle de notre ère. Toutefois les éléments ne font pas absolument défaut. Il est permis d'attribuer une origine alexandrine aux modèles que suivent les sculpteurs des *tables iliaques,* ces ta-



Fig. 357. — Patère d'argent avec le buste d'Alexandrie (Trésor de Bosco Reale. Louvre).

bleaux où sont reproduites en reliefs des scènes de la légende homérique, et qui, sous l'Empire, servent comme de manuels illustrés à l'usage des lettrés et des écoliers [1]. L'analogie que présentent parfois les sujets des *tables iliaques* avec ceux des sarcophages et des peintures murales, permet de conclure à des originaux communs; et l'on peut revendiquer pour Alexandrie l'origine de ces compositions, ins-

1. Voir Otto Jahn, *Griech. Bilderchroniken,* et Brüning, *Jahrbuch des arch. Inst.,* IX, 1894, p. 136 et suivantes.

pirées par les études érudites dont le Musée des Ptolémées est le centre. L'alexandrinisme s'insinue jusque dans les productions des néo-attiques. Ceux-ci abandonnent parfois leur style conventionnel, leurs motifs archaïsants, pour chercher dans la sculpture hellénistique les sujets de leur répertoire. M. Hauser a donné de bonnes raisons pour reconnaître des imitations d'œuvres alexandrines dans une série de vases en marbre, dont le type le plus connu est le cratère Borghèse, appartenant au musée du Louvre (fig. 358)[1]. Dionysos appuyé sur une Ménade qui joue de la lyre, des Silènes ivres, des Ménades et des Satyres entraînés dans une bruyante bacchanale, voilà un sujet qui nous ramène aux compositions hellénistiques; et l'absence totale de figures archaïques dans cette série de monuments, la ressemblance de certains motifs avec ceux que traitent les toreuticiens d'Alexandrie, semblent indiquer que les néo-attiques tournent parfois les yeux vers des modèles venus de l'Égypte ptolémaïque.

Dans la statuaire proprement dite, nous pouvons également relever des traces de l'influence alexandrine. On le sait déjà, la statue du Nil, au Vatican, est une copie d'un original gréco-égyptien, exécutée vers le début de l'Empire pour un sanctuaire d'Isis. Le Louvre possède la statue qui en formait le pendant, celle du Tibre. Sans avoir la même valeur d'art, la statue du Tibre n'en est pas moins un témoignage intéressant de l'attention que prête l'art gréco-romain aux œuvres alexandrines : c'est d'une allégorie égyptienne que dérive le type du grand fleuve romain. Nous placerions encore vers l'époque d'Auguste la jolie statue du Capitole, trouvée en 1874 sur l'Esquilin, et qui garde comme une saveur d'alexandrinisme (fig. 359)[2]. On ne sait au juste ce que représente cette jeune baigneuse, debout près d'un vase à parfums, ajustant autour de sa tête le bandeau d'étoffe qui serre sa chevelure. Est-ce, comme on l'a supposé, une dévote d'Isis, se préparant à accomplir le rite de la lustration? L'interprétation est fort plausible, sinon décisive. Tout au moins la forme du vase, l'uraeus qui l'entoure, nous ramènent vers l'Égypte, et le naturalisme du style, nettement accusé,

1. Froehner, *Notice*, n° 235; Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, p. 84 n° 1, et page 136, pour les rapprochements avec le style alexandrin.

2. Helbig-Toutain, *Guide*, I, n° 566. Cf. *Bullett. della Commissione arch. municipale,* 1875, III, p. III-V, et 1890; XVIII, pl. III-IV.



s'accorde bien avec le goût d'observation précise qui est un des traits distinctifs de l'art alexandrin.

Il faut bien le reconnaître : déterminer avec rigueur ce qu'il y a de proprement alexandrin dans la plastique gréco-romaine à la veille de

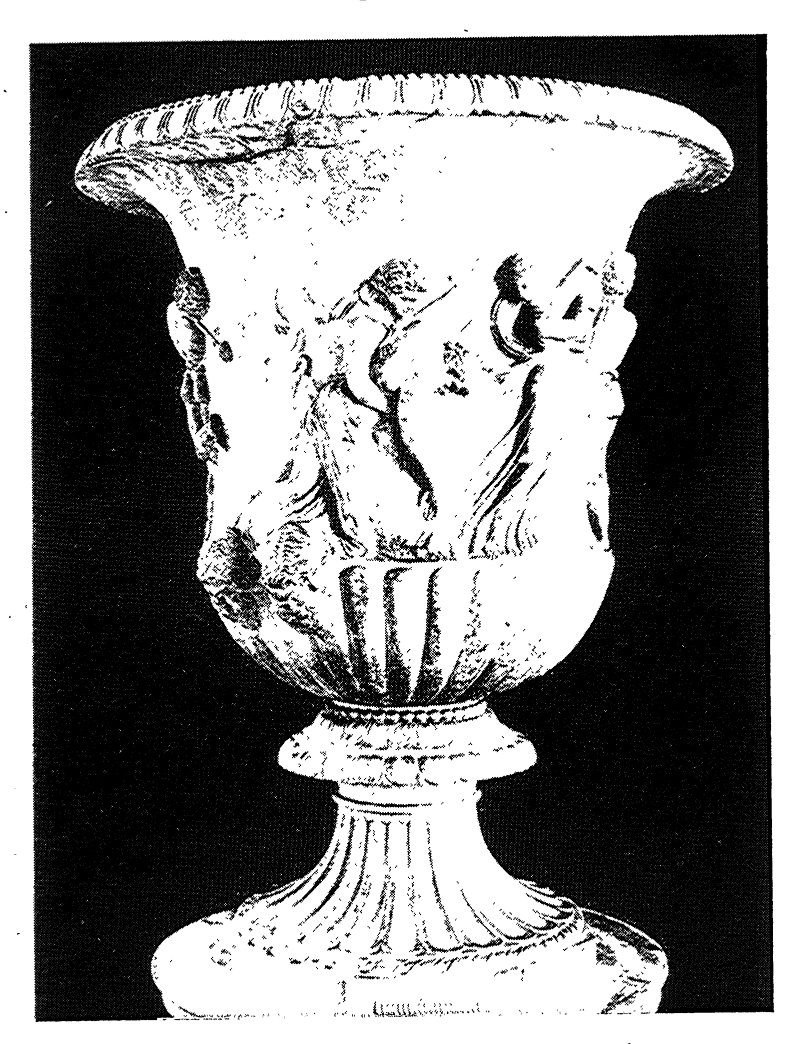


Fig. 358. — Le vase Borghèse (Musée du Louvre).

l'Empire ; distinguer, dans le grand courant hellénistique, les influences qui ont l'Égypte pour point de départ, c'est là une tâche malaisée, en l'état actuel de nos connaissances. Il nous manque l'essentiel, à savoir des noms d'artistes et des œuvres signées. Et pourtant on a peine à croire que parmi les artistes d'origines très diverses établis à Rome

avant l'avènement d'Auguste, l'hellénisme alexandrin n'ait pas eu ses représentants. Il est au moins un de ces artistes que la nature de ses œuvres nous engage à désigner comme tel; c'est Arcésilas, le contemporain de Pasitélès, et qui rivalise avec lui de réputation[1]. Comme Pasitélès il mérite les éloges de Varron; comme lui, il est renommé pour son habileté de modeleur; mais il semble s'orienter plus résolument que lui dans la direction de l'art hellénistique. Sa patrie est inconnue, et ce que nous savons de sa vie se réduit à peu de chose. Il est un des familiers de L. Lucullus, qui en 88-87 réside à Athènes comme proquesteur, et meurt vers 55. Il reste attaché à sa famille, car Lucullus le jeune lui commande une statue de la Félicité, pour un prix très élevé; mais la mort de l'artiste et celle de son protecteur surviennent avant l'achèvement de l'œuvre[2]. En 47, Arcésilas travaille pour César. Dans la nuit qui précéda la bataille de Pharsale, César avait fait vœu d'élever sur le Forum un temple à Vénus. Arcésilas fut chargé d'exécuter en marbre la statue de culte. La dédicace du temple à *Venus*

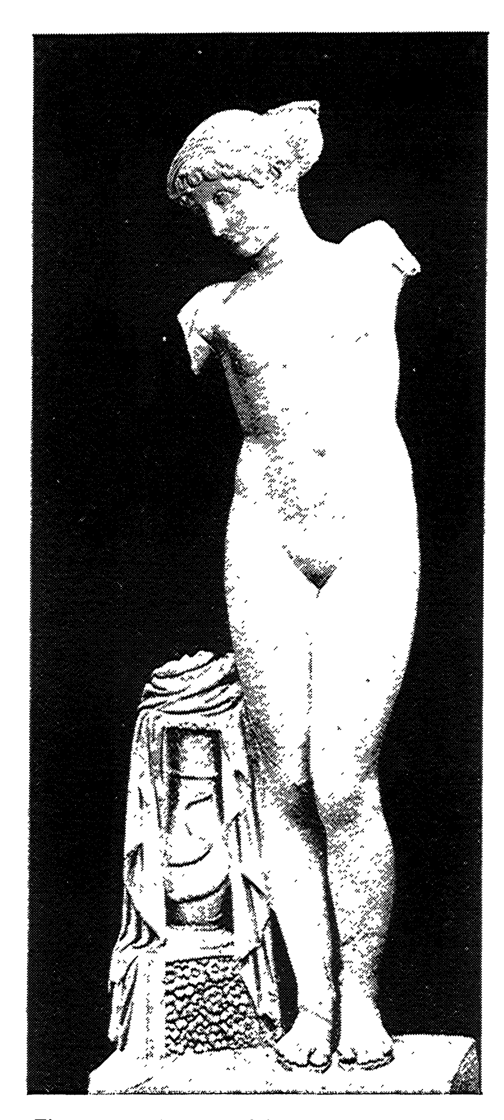


Fig. 359. — Statue féminine, trouvée sur l'Esquilin (Rome. Palais des Conservateurs).

1. Voir, sur Arcésilas, L. von Urlichs, *Arkesilaos*, 19[es] *Programm zur Stiftungsfeier des Wagner'schen Kunst-Instituts*, Wurzbourg, 1887. Waldstein, *American Journal of Archaeology*, 1887, 1. M. Hauser a déjà proposé de rattacher Arcésilas au groupe alexandrin. *Die neu-att. Reliefs*, p. 188.
2. Pline, *Nat. Hist.*, 35, 155.

genetrix eut lieu en l'année 46, et, pressé de la faire, César fit mettre en place la statue inachevée. On discute encore sur l'identification de la *Venus genetrix* d'Arcésilas. Suivant l'hypothèse la plus vraisemblable, qui a pour elle le témoignage des monnaies de Cordius Rufus, contemporaines de la dédicace du temple, la déesse était représentée vêtue, une lance ou un bouclier à la main; sur son épaule était assis un Amour ailé [1].

Les autres œuvres d'Arcésilas connues par les textes sont assez significatives. Asinius Pollion avait acquis ses *Centaures portant des nymphes* [2]. Le simple énoncé du sujet éveille le souvenir des Centaures capitolins d'Aristéas et Papias, copiés d'après des originaux hellénistiques. On restitue facilement deux groupes symétriques, se faisant pendant, et la donnée nous reporte à une source d'inspiration très familière aux Alexandrins. Dans le même esprit était conçu un groupe de marbre, signé d'Arcésilas, que Varron possédait dans sa collection [3]. C'était une lionne de marbre, entourée d'Amours; les uns la tenaient en laisse; les autres la piétinaient sans façon, et s'amusaient à la faire boire dans une corne. Qu'on se rappelle les mosaïques pompéiennes et celle de Porto d'Anzo où sont traités des sujets analogues [4]; qu'on examine la paire de canthares de Bosco Reale, où un Satyre et Dionysos chevauchent le premier une lionne, le second une panthère que lutinent des Amours [5]; on reconnaîtra là des œuvres apparentées à celle d'Arcésilas; elles dérivent de la même source, et trahissent bien le goût pour la mythologie de boudoir qu'ont mis à la mode les Alexandrins. Entre Arcésilas et les ciseleurs qui décorent les

1. C'est l'hypothèse défendue par Reifferscheid (*Annali*, 1863, p. 361), par Wissowa (*De Veneris simulacris romanis*, 1882, p. 22) et par L. von Urlichs (*Arkesilaos*, p. 11). M. Kékulé restitue au contraire la statue avec les attributs de la Parthénos (*Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich*, III, p. 19). Nous avons déjà mentionné ailleurs la théorie de M. S. Reinach, d'après laquelle Arcésilas aurait pu reprendre le type de la Vénus drapée, créé par Alcamènes. Voir page 121, note 3.

2. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 33. J'en rapprocherai volontiers le Centaure marin enlevant une nymphe, trouvé près de la voie Latine, et conservé au Vatican; Helbig-Toutain, *Guide*, I, nº 180.

3. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 41.

4. *Museo Borbonico*, 7, 61, *Museo Capitol.*, 4, 19. Cf. L. von Urlichs, *Arkesilaos*, p. 16. M. Wickhoff croit retrouver la manière d'Arcésilas dans le bas-relief de Vienne représentant une lionne, que nous avons reproduit plus haut, page 877, fig. 298. Cf. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, p. 26.

5. Héron de Villefosse, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1895, p. 262. Nous reproduisons en cul-de-lampe un de ces canthares. Fig. 360.



vases de luxe, il y a d'ailleurs certaines affinités. Peut-être leur fournit-il des modèles; car il est l'auteur d'un modèle de cratère en plâtre acheté au prix d'un talent par un chevalier romain, Octavius[1]. Ses esquisses en terre, ses *proplasmata,* ne sont pas moins recherchées que celles de Pasitélès; on les paie aussi cher que des statues d'autres artistes moins célèbres. Voir dans Arcésilas un des représentants les plus brillants de l'alexandrinisme est donc une conjecture fort séduisante. Ce sculpteur qui ne fait aucune concession au style archaïsant, qui se sépare des néo-attiques et des « Pasitéliques », et reste fidèle aux traditions de l'hellénisme, a certainement une physionomie assez accusée. On replace volontiers autour de lui tout un groupe d'artistes, sculpteurs, ciseleurs, modeleurs en terre ou en stuc, qui travaillent à populariser dans la Rome de César les gracieuses et spirituelles créations de l'alexandrinisme.

Nous avons vu à l'œuvre les différentes écoles qui se partagent la clientèle de la Rome républicaine; nous pouvons dès lors apprécier ce qu'est cette renaissance de l'art dont le début, au dire de Pline, se place vers l'année 150. A vrai dire, il n'y a pas là, à proprement parler, un de ces mouvements décisifs qui impriment à l'art une direction nouvelle. Ni les néo-attiques, ni les « Pasitéliques », ni les Alexandrins ne sont des créateurs. Parmi les artistes les plus renommés de ce temps, aucun ne fait figure de novateur. Les uns reviennent au passé, les autres continuent des traditions établies. Avec une incontestable habileté d'exécution, et des mérites de style assez réels pour que les sources littéraires en témoignent, ils restent des maîtres secondaires. Mais si l'on veut apprécier équitablement leur rôle, il faut voir en eux les ouvriers d'une grande œuvre historique : la conquête de Rome par l'art grec. Sans cet afflux de sculpteurs qui ouvrent à Rome des ateliers, y forment des élèves, embellissent les édifices publics et privés, Rome, enrichie des dépouilles de la Grèce, n'aurait été qu'un vaste musée. C'est grâce aux artistes vivants que l'art grec refleurit sur le sol italien et y pousse de vigoureuses racines. En ce sens ils sont bien les promoteurs d'une renaissance.

1. Pline, *Nat. Hist.,* 35, 155.

L'histoire des artistes grecs qui remplissent de leur activité le dernier siècle de la République romaine, nous a conduit au terme de notre étude. Nous nous arrêtons au seuil de l'époque impériale. Avec elle commence un art qu'on a appelé l'art « augustéen », art brillant, encore plein de sève, et qu'on a, dans ces derniers temps, défendu avec raison contre les jugements trop sommaires qui le condamnaient comme une décadence [1]. Il ne nous appartient pas d'examiner ici si la réaction n'est pas excessive, et si l'originalité dont on fait honneur au génie romain est aussi évidente qu'on l'a affirmé. Nous avons tout au moins le droit de revendiquer pour l'hellénisme une part très large, dans le développement de la plastique au temps d'Auguste. Que voyons-nous à Rome à la veille de l'Empire? Une civilisation tout imprégnée d'hellénisme, un mouvement d'érudition artistique provoqué par la science grecque, un afflux de chefs-d'œuvre enlevés à la Grèce, une production d'œuvres d'art qui est toute entière entre les mains des Grecs. Sculpteurs néo-attiques, faisant revivre de vieilles et glorieuses traditions; artistes éclectiques, habiles à pasticher les anciens styles grecs et à les accommoder au goût du temps; maîtres ou praticiens venus d'Asie Mineure ou d'Alexandrie, et représentant le génie hellénistique, toujours fécond et vivace, voilà les véritables précurseurs de l'art « augustéen ». C'est la culture grecque, et surtout la culture hellénistique, qui a déposé ses ferments dans la Rome de César; toutes les formes de l'art grec y ont pénétré, et s'y sont acclimatées; il semble que les forces vives du génie hellénique s'y concentrent et s'y ramassent, comme pour prendre un nouvel élan. Pourtant il est vrai de dire que l'influence de Rome va intervenir, et présider à la formation d'une sorte de style impérial. Dans sa nouvelle patrie, l'art grec ne retrouvera pas l'énergie et l'indépendance qui, sous les successeurs d'Alexandre, inspiraient encore aux sculpteurs de Pergame et de Rhodes tant d'audacieuses créations. Il lui faut compter avec le goût de ses protecteurs, se plier à leurs exigences, subir la règle que lui impose le génie romain, ami de l'ordre et de l'uniformité. L'art « augustéen » semble bien être le résultat de ces compromis. Il laisse deviner l'action d'une discipline qui coordonne

1. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*.

les éléments disparates apportés à Rome par les représentants des diverses écoles grecques. C'est toujours l'hellénisme, mais l'hellénisme s'inspirant de goûts et de besoins qui ne sont plus les siens, et s'efforçant de donner à la Rome impériale, la maîtresse du monde, un art où elle puisse se reconnaître. Le règne d'Auguste inaugure une nouvelle évolution de l'esprit grec. Mais la Grèce indépendante est morte, et avec elle l'art incomparable dont la longue histoire n'a été qu'un perpétuel renouvellement, qu'une libre et ardente conquête de toutes les formes de la beauté.



Fig. 360. — Canthare d'argent (Trésor de Bosco Reale, Louvre).

ADDITIONS ET CORRECTIONS

P. 60. Au nom de *Trésor de Siphnos,* M. Homolle substitue aujourd'hui celui de *Trésor de Cnide. Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr*; 1895, p. 393.

P. 108, *au lieu de* figure 54, *lire* figure 53.

P. 155, *au lieu de* Nicodamas, *lire* Nicodamos.

P. 166, *au lieu de* Pisandros, *lire* Tisandros.

P. 169. Tête de Bénévent. Dans un article de la *Rev. arch.* (1895, II, pp. 276-278), le comte Tyskiewicz, le dernier possesseur de cette tête avant son acquisition par le Louvre, affirme qu'elle provient d'Herculanum. Ce renseignement a été reproduit par M. Lechat, *Rev. des études grecques*, IX, 1896, p. 304. Jusqu'à preuve décisive, nous ne pouvons le considérer comme définitivement acquis. Voici ce que m'écrit, à ce sujet, M. Héron de Villefosse. « J'ai vu cette année M. Sambon, et je l'ai interrogé au sujet de la provenance du bronze, en lui faisant connaître l'indication donnée par M. le comte Tyskiewicz. M. Sambon m'a dit qu'il avait acheté le bronze à Bénévent, et qu'on lui avait alors affirmé que le bronze avait été découvert dans cette localité. D'après M. Sambon, les yeux étaient en agate. Ils ont été enlevés par le restaurateur Penelli, qui les jugeait modernes. »

P. 238. M. Benson a rapproché des têtes de Tégée une tête en marbre du Musée central d'Athènes, qu'il interprète comme une tête d'Aphrodite, et où il reconnaît le style de Scopas. *Journal of Hellenic Studies,* XV, 1895, p. 194-201.

P. 240. Deux nouvelles répliques de la tête d'Héraclès jeune se trouvent au Musée de Dresde (*Arch. Anzeiger*, 1894, p. 27, n° 9, et p. 172, n° 6.

P. 361. Statue de Subiaco. M. Koerte a étudié à son tour ce monument (*Jahrbuch des arch. Inst.*, XI, 1896, p. 11-19). Il combat l'hypothèse de Kalkmann, reconnaît dans les ondulations indiquées sur la plinthe la figuration de l'eau d'une source, et voit dans le personnage Hylas, remplissant son urne à la fontaine. Il ne place pas la statue plus haut que le troisième siècle. Malgré les arguments invoqués par M. Koerte, la solution ne nous paraît pas décisive.

P. 376. Fig. 194, *au lieu de* Lowtler Castle, *lire* Lowther Castle.

P. 396, note 2. La nécropole de Sidon. Depuis l'impression de cette partie du volume, M. Th. Reinach a publié le commentaire archéologique des sarcophages : *Une*



nécropole royale à Sidon. Deuxième partie, pp. 119-399. Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à cet important ouvrage pour l'étude détaillée des sarcophages.

P. 409. Le grand sarcophage de Sidon. M. Th. Reinach (*ouvrage cité*, p. 313), soutient la théorie suivant laquelle le destinataire du sarcophage aurait été un satrape perse, probablement Mazaios, mort en 328. D'après lui, tous les sarcophages grecs de Sidon seraient des sarcophages « réaffectés ». Cette théorie est défendue très brillamment, et avec des arguments très séduisants.

P. 427 et pl. IX. Héraclès appuyé sur sa massue, bronze du Louvre. Ce bronze provient de Foligno. Notre planche était déjà gravée, quand M. Héron de Villefosse et moi avons communiqué ce monument à la Société des Antiquaires de France. *Bull. de la Soc. des Antiq.*, séance du 13 novembre 1895, avec une planche en phototypie. La même planche accompagne un article du comte Tyskiewicz, *Rev. arch.*, 1895, II, p. 278, pl. XIII. Ces nouvelles reproductions montrent, à côté du pied droit, qui est moderne, le pied antique, retrouvé, après la restauration, chez un négociant de Foligno.

P. 430. Portrait d'Alexandre. Dans les *Arch. Anzeiger* de 1895 (*Jahrb. des arch. Inst.*, X, 1895, *Arch. Anz.*, p. 162-163). M. Winter rapproche de la statue de Lysippe, représentant Alexandre avec la lance, un bronze du Louvre décrit par Longpérier. (*Notice des bronzes ant. du Louvre*, n° 632.)

P. 543, *au lieu de* Cokerell, *lire* Cockerell.

ADDITIONS A LA BIBLIOGRAPHIE

Sous le titre de Helbig-Toutain, *Guide*, nous renvoyons à la traduction française, par M. Toutain, de l'ouvrage de M. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassicher Alterthümer in Rom*. Cette traduction a été publiée à Leipzig, en 1893, sous le titre : *Guide dans les Musées d'archéologie classique de Rome*. 2 vol.

Sous le titre de *Mon. et Mém.*, nous citons le recueil intitulé, *Fondation Fiot, Monuments et Mémoires, publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, Leroux, depuis 1894.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS D'ARTISTES CITÉS DANS LES DEUX VOLUMES

A

B

C

D

E

G

H

I

K


Hosted by Google

R

S

T

X

Z



INDEX ALPHABÉTIQUE GÉNÉRAL

A

B

I

K

L

M

N

O

P

Q

R

V

X

Y

Z

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

TABLE DES FIGURES INSÉRÉES DANS LE TEXTE







Missing Page

Missing
Page

